Magda Mihăilescu



Aceste gioconde fără surâs
Convorbiri cu **Malvina Urşianu**

Curtea veche

ACESTE GIOCONDE FĂRĂ SURÂS

Convorbiri cu MALVINA URŞIANU

Această carte a apărut cu sprijinul
Centrului Naţional al Cinematografiei
şi al Uniunii Cineaştilor din România

Magda Mihăilescu, critic de film, membră a Uniunii Cineaştilor din România şi a FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique).

Absolventă a Facultăţii de Filosofie, secţia Ziaristică, a Universităţii din Bucureşti.

Critică cinematografică începând din 1964, ca titulară a cronicii de film a revistei *Flacăra* şi a ziarului *Informaţia Bucureştiului*, până în 1982.

A colaborat la principalele reviste culturale şi de specialitate din ţară, la radio şi TV, la publicaţii străine (Italia, Franţa).

Între 1991–2005 a deţinut rubrica de cinema a ziarului *Adevărul* şi a revistei *Adevărul Literar şi Artistic*. Din 2005 semnează cronica de film a cotidianului *Gândul*.

Debut editorial cu monografia *Sophia Loren* (1969), urmată de studii de istoria cinematografului şi eseuri în volume colective. Coautoare a cărţii *Guardare in faccia il male, Lucian Pintilie tra cinema e teatro* (Italia, 2004).

Membră în jurii la festivaluri naţionale (DaKino, CineMaiubit, Anonimul) şi internaţionale (Cannes, Clermont-Ferrand, Bordeaux, Cracovia, Valladolid, Montreal, Salonic).

Comunicări la seminarii internaţionale de specialitate (Weimar, Moscova, Paris, Atena).

MAGDA MIHĂILESCU

ACESTE GIOCONDE FĂRĂ SURÂS

Convorbiri cu **MALVINA URŞIANU**

Curtea veche

BUCUREŞTI, 2006

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale
MIHĂILESCU, MAGDA
Aceste gioconde fără surâs.
Convorbiri cu Malvina Urşianu / Magda Mihăilescu;
Bucureşti: Curtea Veche Publishing, 2006
200 p.; 22 cm
ISBN (10) 973-669-231-0
ISBN (13) 978-973-669-231-4

792(498) Urşianu, M. (047.53)
929 Urşianu, M.

Coperta: NÉMETHI ANDRÁS BARNA

ISBN (10) 973-669-231-0
ISBN (13) 978-973669-231-4

„Revoluția e o femeie fără surâs, domnișoară!“

(Caius Bengescu în *Gioconda fără surâs*)

Uneori, ai vrea să scapi de cinematograf ca de o boală. Mulți artiști nu au fost ocoliți de acest demon al dorinței de eliberare. Unii nu au încotro. Sunt condamnați să trăiască, așa cum ai trăi cu o boală, cu cinematograful. Degeaba mi-a spus Malvina Urșianu, într-o zi: „Nu mă mai gândesc atât de mult la film, în ultima vreme. Înainte nu trăiam decât din asta, era oxigenul meu. Mergeam pe stradă și decupam tot felul de scene. Barca mea s-a îndepărtat de țărmul acesta, este undeva, hăt-departe, de unde vă fac un semn cu mâna...“ Știam că aparține celor fără scăpare.

Nici nu apucase să pună bine piciorul în cinematografie și a fost înlăturată. Multă vreme nu a vorbit despre această traumă. Înainte, nu se putea. Astăzi, din refuzul de a-și etala trecutul ca pe un blazon. Prea o fac atâția. A trebuit să insist pentru a nu-l ocoli.

***

Îmbrățișată, dar și controversată, noțiunea *film de autor* a străbătut istoria cinematografului din ultima jumătate de secol, răscolind spiritele, impunând noi raportări și definiții. În perimetrul nostru, Malvina Urșianu este printre puținii cineaști care au susținut-o de la un capăt la altul al carierei lor. Nu le spune, însă, *filme de autor* ci simplu, filme. Pe generic citim *Scenariul și regia: Malvina Urșianu*, dar nu avem de ce să nu o credem, atunci când mărturisește: „Nu scriu scenarii, scriu filme." Fără nici o abatere, dar și fără ambiții programatice. Nu poate lucra altfel.

***

Ne place, nu ne place, se vorbește despre *filmele femeilor*, nu însă și despre *filmele bărbaților*. Este, și acesta, un fel de a face ordine. Dacă unele doamne nu ar fi semnat cu numele întreg sau, dacă și-ar fi ales un pseudonim, istoria ar fi avut multă bătaie de cap. Cum să descoperi identitatea autorului când de nicăieri nu răsar ticurile *sensibilității feminine*? Malvinei Urșianu îi place să vorbească despre condiția ei de cineast, nu de cineastă.

***

Zece filme de autor: *Gioconda fără surâs* (1968), *Serata* (1971), *Trecătoarele iubiri* (1974), *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* (1980), *Liniştea din adâncuri* (1982), *Pe malul stâng al Dunării albastre* (1983), *O lumină la etajul zece* (1984), *Figuranţii* (1987), *Aici nu mai locuieşte nimeni* (1995, film TV), *Ce lume veselă...* (2003). Zece filme care îi aparţin „precum carnea şi sângele" şi o constantă fundamentală: raporturile individului cu timpul său. Sunt suficiente argumente pentru un loc în istoria cinematografului nostru. Dar nu despre ierarhii este vorba. Îşi cunoaşte cu luciditate balansul receptării filmelor sale. Ele au stârnit, întotdeauna, porniri extreme: au fost ori iubite, ori respinse. Niciodată potolit acceptate. „Mi-am împiedicat întotdeauna opera, dacă mi se dă voie să folosesc acest cuvânt — spune ea. Când nu voi mai exista, probabil că va apărea o altă percepţie. Astăzi, ea se face din simpatiile, dar şi din antipatiile ce se referă la persoana mea". Şi unele, şi altele sunt uşor de bănuit. Ultimele — mai greu de acceptat. Acesta a fost şi rostul convorbirilor cu Malvina Urşianu: o mai bună înţelegere nu numai a unei opere, ci şi a unui destin de cineast, a unei cariere în multe privinţe atipice.

„În film, nu se vine de nicăieri"

— *Pasiunea pentru cinema era mai rară în generația dvs. Spun pasiune și nu cinefilie, noțiunea ca atare implică ritualuri. Veneați dintr-un mediu social care prețuia, în primul rând, artele nobile, ca să spun așa. Când ați descoperit cinematograful?*

— Foarte târziu. Pentru un tânăr din ziua de astăzi pare ridicol, neverosimil, să vezi primul film din viața ta la 8 ani. Eram în clasele primare, la Drăgășani, la 15 kilometri de satul meu. În orășel nu exista o sală anume. Am văzut *Cruciadele* la restaurantul devenit, ad-hoc, sală de cinema. A fost marea întâlnire a vieții mele. Sună a vorbă mare, dar lumea pe care o descopeream acolo, la mijlocul anilor '30, mi se părea ireală, ținea de fantastic, nu știam de unde vine. Tot ceea ce cunoșteam eu ca spectacol, până atunci, erau înmormântările și nunțile țărănești. Ce să facă un copil de 5–6 ani crescut la țară, în condițiile acelei epoci? Ne bucuram de spectacolul vieții țărănești și al anotimpurilor, pe vremea aceea erau patru anotimpuri, atât de variate, nu ca acum, iar împreună cu cei de vârsta mea imaginam nunți și înmormântări cu păpuși. Atâtea păpuși am băgat în pământ... Nu le-am ținut niciodată socoteala, le lăsam acolo, pentru că luam totul foarte în serios. Cred că pe urmă le dezgropau alți copii. Așa că am des-



Elevă a liceului din Râmnicu-Vâlcea

coperit filmul ca pe o minune, mi se părea că am asistat la un fel de miracol cosmic, chiar dacă, evident, nu acesta era numele pe care i-l dădeam. Mă întreb ce-or simţi cei de astăzi, care se nasc cu filmul aşa cum se nasc cu biberonul. Probabil că impactul nu mai este atât de mare. La Râmnicu-Vâlcea, unde am urmat liceul, era un cinematograf, dar numai în cursul superior aveam voie să-l frecventăm. Ne trebuia atât aprobarea dirigintei, cât şi a direcţiei şcolii. Mai intram, însă, şi pe ascuns, ne proteja proprietarul sălii. Devenisem, cred, o spectatoare pasionată, poate eram chiar cinefilă, fără să-mi atribui, însă, acest nume, ceea ce nu am fost mai târziu, când am ajuns eu însămi cineast. Vocaţia de cinefil nu are, cred, nici o legătură cu vocaţia de cineast. Din această confuzie între cele două se pot naşte adevărate drame. Ultima se aşază în timp, după ce ai asimilat nişte lucruri, după ce ai conştiinţa că descinzi măcar din una dintre artele tradiţionale. În film nu se vine de nicăieri. Nu există, cred eu, talent de cineast în stare nativă, filmul nefiind o artă elementară, ci una elaborată. Eu continui să-i spun *de sinteză*, cu toate că formula provoacă reacţii de respingere violente din partea unora.

— Nu are un dosar prea bun. Nu este singura care a intrat la noi pe o cale greşită, aceea a unei anumite estetici sovietice compromise, de aici respingerea formulării.

— Pentru că se înţelege prost. Sinteza cinematografică nu înseamnă un cocktail, pui de toate într-un shaker, îl agiţi şi pe urmă vezi tu ce iese. Până şi imaginea propriu-zisă este rezultatul unei sinteze, înseamnă lumină, culoare, unghi, mişcare de aparat. Filmul este, în ultimă instanţă, o sinteză în sinteză. Altfel... nu ştii plastică, nu ştii fotografie, istorie, literatură, dar vrei să faci film. Mă şi mir cum nu le este frică, unora, să pătrundă într-un univers atât de complex, cum este cel al filmului, neînarmaţi cu nimic.

— Instinctul nu este de ajuns? Sau pasiunea? Poate amândouă la un loc? Mă gândesc nu mai departe decât la câtiva mari cineaşti contemporani, ca Emir Kusturica, Lars von Trier.

— Când spun „a veni de undeva“ nu înseamnă că văd cineastul ca pe unul care trebuie să fi fost, neapărat, înainte, pictor sau

scriitor. Nici eu nu am scris proză, bănuiesc că aş fi putut, dar am fost întotdeauna fascinată de punerea în cadru, de decupaj. Când eram foarte tânără, mergeam pe stradă şi mă gândem cum aş fi făcut eu un cadru din filmul altcuiva, fără să ştiu că asta se numeşte decupaj. Nu cred că se poate veni în această profesie într-o stare de inocenţă, liber de orice atingere cu alte arte. Filmul, aşa cum îl văd eu, este ca o cetate nouă, construită cu pietrele altor vechi cetăţi. Poţi să nu ştii meseria propriu-zisă, datele ei tehnice. Asta se învaţă. Oricum, fiecare are propria lui ecuaţie, fiecare ajunge pe alte căi la conştiinţa vocaţiei pentru arta filmului. Greu nu este, cum s-ar putea crede, să demonstrezi altcuiva că ai această înzestrare, greu este să ai tu însuţi revelaţia acestei vocaţii. Te poţi naşte poet, dar cineast devii. Posibilul talent pentru oricare dintre artele tradiţionale se poate detecta cu relativă uşurinţă. Poţi, cât de cât, să dovedeşti că ai voce făcând vocalize. Un creion şi o coală de hârtie pot asigura un control minim asupra talentului plastic. Cel literar este, şi el, mai lesne verificabil. Vocaţia pentru film se confundă cu aventura. Oricât de arzătoare ar fi pasiunea pentru film, ea nu implică şi talentul materializării ei. Justifică doar riscul de a merge pe un drum care poate duce nicăieri, un risc mai mare decât în oricare altă artă. Filmul, cu tot ceea ce presupune el ca proces de concepţie şi realizare, se lasă mai anevoie desluşit unui om din afara lui. Până nu-i cunoşti universul tehnic care face posibilă imaginea transfigurată, nu poţi visa la bucuriile unui realizator. Ai, asupra filmului, doar o perspectivă de cinefil şi nu de cineast. Când vii către această artă cu sentimentul vocaţiei insuficient structurat, trebuie să trăieşti măcar o certitudine, şi anume aceea că ai de spus ceva. După aceea, bineînţeles că te poţi lăsa în seama instinctului. El te poate duce şi singur acolo unde trebuie, îţi spune ce anume să înveţi, de unde trebuie. Poate că gena acestui talent nu s-a constituit încă. Este un talent de formare. Nucleul lui se află într-una dintre artele clasice. O analiză subtilă poate descoperi talentul înlăuntrul căruia cineastul şi-a construit universul său filmic.

— Este adevărat că mulți au venit din teatru, din literatură, din artele plastice, vezi Visconti, Bergman, Fellini, Wajda și atâția, dar, foarte curând au apărut fanaticii „copii ai Cinematecii". La Nouvelle Vague a aparținut unor tineri care nu se îndeletniceau cu literatura. Scriau, ce-i drept, dar tot despre cinema. În rest, vedeau filme și înființau cinecluburi, Truffaut, Godard, Rivette.

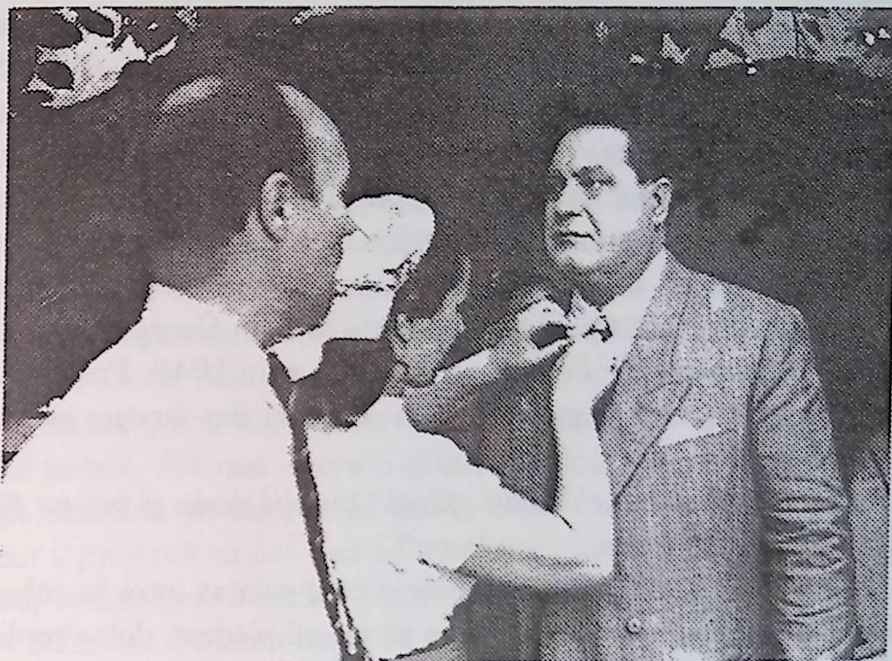
— Cât a durat, ca mișcare, Noul Val? Dacă a rămas în istorie, tot cele câteva vârfuri i-au asigurat locul. Poate generațiile de după noi, născute în epoca video, vor avea filmul intrat în reflex, ca să zic așa, ele își vor putea afirma un talent „născut pentru film". Până una alta, eu știu că generațiile vechi au trebuit să muncească enorm pentru a ridica această construcție arborescentă, cu baza înfiptă, aparent, într-un singur metru pătrat. Rădăcinile ajung, însă, în istoria necunoscută. Filmul îmi apare ca un continent nou, ivit din ape, sub ochii lumii contemporane. Eu am făcut Istoria Artelor nu pentru a deveni muzeograf. Simțeam că trebuie să pășesc în cinematograf pe un teren solid. Am urmat cursurile maestrului Jean Georgescu din aceleași motive. În anii liceului văzusem *O noapte furtunoasă* și mă uimise.

— Ce anume vă șocase, atunci? Ar putea fi asociat acel moment cu ceea ce numeați sentimentul vocației pentru film?

— Mi-ar fi greu să regăsesc starea aceea, de demult, dar mi-am dat seama că se poate visa la film în România. Abia terminasem liceul, mă așteptam să văd o operă de amator, nu știam cine este Jean Georgescu, de aceea totul a avut intensitatea unei explozii. Pentru asta i-am rămas recunoscătoare toată viața, mi-a deschis calea, mi-a luat lutul de pe ochi, nu știu cum să spun. M-a pus pe gânduri, m-a făcut să mă întreb dacă aș putea să-mi găsesc un loc în această lume a a filmului.

— Ce era, în fapt, acel Curs experimental de cinematografie, cum se numeau lecțiile lui Jean Georgescu?

— Adevărul este că acolo se formau actori. Maestrul era foarte sever, accepta puțini elevi. Printre altele, trebuia să fii de o mare moralitate. Îmi amintesc că se prezentase o tânără teribil de



Directorului nostru, *interpretat de Alexandru Giugaru, i se aranjează cravata de către tânăra asistentă de regie Malvina Urșianu, sub privirea autorului filmului, Jean Georgescu.*

frumoasă, dar cum avea o reputație de demimondenă, nu a fost primită.

— *Cum ați ajuns eleva lui Jean Georgescu?*

— Văzusem o notă într-un ziar, în care se anunța o selecție, mi-am zis să mă duc și eu, dar, în ziua examenului, încă mai stăteam pe gânduri. În cele din urmă am ajuns. Eram ultima. Mi s-a dat să citesc un fragment din Caragiale; l-am citit bine, datorez asta profesoarelor mele de română și de franceză din liceu, lor le sunt recunoscătoare pentru că știu să rostesc bine o replică. În special profesoarei de franceză, extraordinara domnișoară Pompilia Eliade; era o adevărată maestră în citirea unui text clasic. Avea rigoare dar și umor, uneori sarcasm, o impecabilă punctare a sensului frazei sau al versului. Printre altele, ea m-a dezbărat și de vorbirea mea repezită, oltenească. Îi datorez enorm. Revin la Cursul de cinematografie. L-am urmat doi ani. Părea o inutilitate, ce să faci într-o cinematografie aproape inexistentă? Apoi, ne forma ca actrițe, iar pe mine nu asta mă interesa. Era,

însă, singura posibilitate de a intra în contact cu un cineast reputat şi cu filmul. Am studiat, în continuare, Istoria Artei, de atunci mi-a rămas impulsul identificării şi al datării obiectelor, de cum îmi cade ochiul pe ceva. La sfârşitul anului III a trebuit să părăsesc, însă, Institutul. Începuse „lupta de clasă". Mi s-a cerut o taxă corespunzătoare averii părinţilor mei, dar bănuita avere nu mai exista de un an sau doi. Odată cu exproprierea ni se luase tot. M-am angajat ca asistentă de regie la Jean Georgscu, realiza atunci scurtmetrajele *Pădurile* şi *Petrolul*, prin 1948. Postul meu era de scenografă, singurul liber în schemă, dar făceam asistenţă de regie.

— Mi se pare sau chiar aţi „jucat" în anii aceia şi într-un film al lui Jean Georgescu, În sat la noi?

— Apăream şi eu, eram o femeie care voia să intre în colectivă. Ceea ce îmi aduc aminte este că nu-mi plăceau deloc replicile. Era o epocă de total primitivism cinematografic, dar cine era serios putea să înveţe şi de aici ceva. Când am devenit asistenta lui Dinu Negreanu, mi-am dat seama, curând, că regizorul nu se prea descurca cu direcţia în cadru şi cu logica unghiului de filmare. Nu ştiu cum se făcea, dar inamicii şi „amicii", ca să spun aşa, trăgeau, cu toţii, în aceeaşi direcţie. Eu învăţasem asta pe cont propriu, ca şi multe alte secrete ale regiei de film, ceea ce mi-a creat, apoi, şi o oarecare reputaţie de „copil teribil".

— Aţi ales de foarte tânără cinematograful. Opţiunea aceasta, mai puţin obişnuită în generaţia, dar, mai ales, în mediul dvs., nu era, cumva, şi o provocare la adresa lumii din care veneaţi? Sunteţi descendenta unei cunoscute familii de moşieri vâlceni. Pentru ce fel de viaţă era pregătită domnişoara Malvina Urşianu?

— Pentru ceea ce se numea o viaţă mic-burgheză. Părinţii mei voiau să urmez Dreptul, ceea ce am şi făcut vreo doi ani, dar nu m-a încântat deloc. Nu am ştiut niciodată să descifrez un articol de lege, de aceea nu am ştiut niciodată, şi nu ştiu nici astăzi, să-mi apăr drepturile. În familia mea nu se cunoştea prea bine cu ce se ocupă un regizor de filme, mama s-a uitat într-un dicţionar, să se lămurească, să vadă cam ce ar putea să însemne această profesie. Poate era, cumva, şi o provocare din partea mea. Faptul

de a mă fi rupt de familie, la 18 ani, nu a fost, însă, un act de bravură, ci singura posibilitate de a-mi câştiga existenţa.

— Eraţi mândră, eraţi fericită în această libertate ?

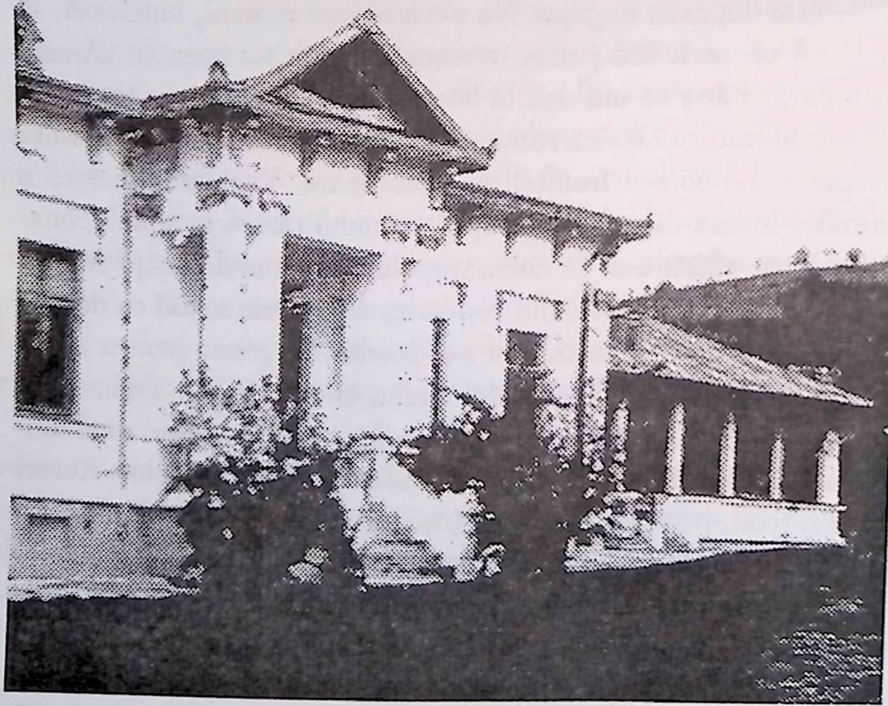
— Mă simţeam mai puţin singură. M-am gândit, de multe ori, de unde se trage această neputinţă a mea de acomodare. Eu nu am petrecut niciodată, nici atunci când eram tânără, chiar dacă aveam ocazia. De unde vine? Probabil dintr-o copilărie foarte frustrată. Singurătatea copilăriei mele se explică, poate, şi prin originea socială. Am avut norocul să mă nasc şi să cresc la ţară, dar nefăcând parte din acelaşi mediu cu cei de vârsta mea, eram foarte izolată. Mă mai duceam şi eu, cu copiii, pentru că nu am simţit niciodată nevoia „despărţirii în clase", nu înţelegeam de ce nu pot fi prietenă cu toţi. Îmi aduc aminte cum fugeam cu cei din vecini, să smulgem buruieni pentru porci. La 7–8 ani, cunoşteam toate bălăriile. Dădeam iama, cu copiii din împrejurimi, prin culturile noastre de căpşuni. Paznicii nu aveau ce să le facă, erau, ziceau, ei, cu *fata stăpânului*.

— Să înţeleg că nu eraţi un copil supravegheat?

— Mai degrabă neglijat. Nu s-a interesat nimeni, bunăoară, să vadă cu ce cărţi îmi petrec vremea. Citeam tot ceea ce găseam prin casă. Până să mă duc la liceu, trecusem cam prin tot ce însemna literatură clasică românească şi universală. Descoperisem cărţile în biblioteca fratelui meu mai mare. Vechea bibliotecă a familiei fusese distrusă în timpul primului război mondial, conacul nostru aflându-se în calea trupelor germane de ocupaţie. Îmi amintesc, printre altele, din copilărie, de o *Cenuşăreasă* cu desene fabuloase, cred că atunci mi s-a deschis dragostea pentru pictură, pe care o am şi astăzi. Mai târziu, în clasa a VI-a de liceu, la lecţia despre Renaştere, profesoara de istorie ne-a adus unul dintre albumele faimoasei colecţii Propiläen Kunst Geschichte. Atunci mi s-a fixat, pentru totdeauna, pasiunea pentru artele plastice. De altfel, din anii de studii, cea mai frumoasă perioadă, cea mai interesantă, a fost cea a liceului de la Râmnicu-Vâlcea, un liceu de excepţie. Aveam colege din toate clasele sociale, unele profesoare erau, cum v-am spus, strălucite. O pomenesc şi acum, în rugăciunile mele, pe Pompilia Eliade. Ea nu a ştiut niciodată cât de mult

am iubit-o. Am o infirmitate, nu pot exprima ceea ce iubesc atunci când trebuie, o fac când este prea târziu. Acum mă răscumpăr cu slujbe şi rugăciuni, după ce nu am văzut-o 50 de ani. Din cauza acestei infirmităţi, am pierdut şi multe prietenii. Vedeţi, nu ne putem purta unii cu alţii ca şi cum am muri a doua zi. Lumea mă crede o fiinţă rece, dar eu am nevoie de prietenie şi sunt recunoscătoare fiecărui om care mi-o arată. Norocul meu a fost că am avut echipe care m-au iubit, am împărţit cu ele sărăcia mijloacelor cu care am lucrat. Nu am avut niciodată condiţii privilegiate, deşi se spunea că la *Lăpuşneanu* aş fi avut un deviz ca la Hollywood. Până şi cascadorii, nu mulţi, nu era un film de cascadorie, m-au iubit pentru că i-am tratat cu acelaşi respect cuvenit oricărui actor. Cinematografia noastră nu s-a purtat generos cu ei.

— Lumea vă crede mai degrabă distantă, nu neapărat rece. Poate a fost la mijloc şi o prejudecată ce a funcţionat în mediul cinematografic în care aţi intrat, legată de originea dvs. Oamenii erau intimidaţi, cred, şi de casa aceasta, cu lucruri care respiră o anumită nobleţe.



Casa părintească din comuna Guşoieni, Vâlcea

— De ce să fie? Trăiesc într-o casă cât se poate de normală, un apartament într-un bloc vechi, bine zguduit la cutremur, de altfel. Cred că este vorba de o prejudecată, oamenii se hrănesc şi din „se spune". Ştiu că mulţi îşi închipuie că sunt o colecţionară. Nimic mai fals. Nu am temperament de colecţionară, nu mi-au plăcut niciodată seriile de lucruri, mă amuză când le văd la alţii. Asta e tot. Am, cel mult, un temperament de decoratoare, dar mi se pare că este aproape obligatoriu pentru un regizor de film. Ceea ce mi-am dorit foarte mult a fost să reuşesc să refac puţin din spiritul casei părinteşti. Am suferit foarte mult nu atât pentru pierderea proprietăţilor, a moşiei, ci a casei, când m-am trezit dintr-o dată, fără nimic, doar cu ceea ce era pe mine, cum se spune, aruncată pe la tot felul de gazde ale căror interioare îmi erau atât de străine; tot ce mă înconjurase altădată zăcea cine ştie pe unde. Când eram asistentă la *Mitrea Cocor*, am filmat la Drăgăşani, o bună parte din acţiune se petrecea la conacul Brătianu, nu departe de fosta mea casă părintească. Acolo era şi depozitul bunurilor rechiziţionate de pe la marile conace din jur. Îmi aduc aminte, când intram, înăuntru, să iau ceva pentru o filmare, înotam printre lucrurile din fosta noastră casă de la Guşoieni, din dormitorul mamei, din camera mea. Soţia directorului fermei, o femeie cumsecade, de altfel, m-a invitat într-o zi la o cafea. Mi-a stat inima când am recunoscut, în locuinţa ei, faţa de masă brodată de mama. Nu am zis nimic, nici că o ştiu, nici că-mi aminteşte de ceva. La un moment dat, am văzut intrând în curte o trăsură cu caii noştri. A trebuit să rămân de piatră, pentru că doi bărbaţi, două personaje cam stranii, mă supravegheau tot timpul, probabil erau securişti care mă aveau în grijă. Într-o zi s-a apropiat de mine un ţăran bătrân, mi-a întins un coş, spunându-mi doar atât: „Domnişoară, v-am adus asta", după care a plecat. Erau struguri de la Guşoieni. Mă mai întreb, uneori, pe unde or fi nimerit toate acele lucruri, dar mai puternică decât imaginea lor este retrăirea senzaţiei pe care am avut-o când am intrat în acel cimitir de amintiri. Asta te marchează. De aceea, dincolo de toate cele întâmplate, sunt fericită că am avut o biografie. Cu „autobiografia" nu am stat bine, dar cu biografia, da, mi-a dat Dumnezeu, mi-a dat soarta trăiri care

m-au ajutat să mă realizez ca cineast aşa cum am simţit eu. Fără ele, poate că aş fi făcut filme epice. Aşa că povestea „intimidantei" mele case de acum, pentru că de la ea am plecat, nu există decât în imaginaţia unora. Din păcate, este un obicei cam răspândit pe la noi, acela de a comenta ceea ce nu ai văzut, ceea ce nu ştii decât din auzite. Mai este mult de muncit în materie de educaţie. Cineva, povestindu-mi despre Carol al II-lea, îmi spunea că avea o mare admiraţie pentru inteligenţa poporului român şi o mare durere pentru lipsa de educaţie. El, care avea un cap de economist, interesant, de altfel, susţinea că România trebuie să-şi dezvolte, în primul rând, agricultura şi turismul, care duc implicit la civilizaţie, nu industria grea.



Mama cineastei, Eugenia

— În casa aceasta, în care stăm de vorbă, sunt multe tablouri dar nu văd nici unul de familie, ca în filmele dvs., din care să răzbată tradiția, ascendența. Bănuiesc că în copilărie vă cădeau ochii pe ele, vă povesteau ceva...

— Cine ştie pe unde vor fi fost aruncate tablourile... De-abia am putut să strâng câteva fotografii de familie, rămase prin casele unor ţărani din comuna mea, ei mi le-au dat. Oricum, simţeam tradiţia mai mult din povestirile tatei. Ştiam că străbunii mei au studiat la Paris, că au fost paşoptişti, că bunicul meu era senator de drept şi fondatorul catedrei de Drept Internaţional. Tatăl meu era puţin de stânga, nu însă ceea ce se cheamă un om de stânga, pentru că aşa ceva era mai greu de conceput. De la el am auzit „suntem ultima generaţie de moşieri", fără să spună că regretă.

— O spunea cu mândrie?

— Nu, cu luciditate, pentru a fixa locul în istorie. Era un om de o mare rigoare. Dimineaţa, trebuia să ieşi din casă în haine de zi, oriunde te-ai fi dus. Îmi aduc aminte o scenă. Ştiu că atunci m-a uns pe inimă. Aveam veri mult mai mari, eu eram cea mai mică din familie. Unul dintre ei îşi făcea doctoratul în Drept în străinătate. Avea moşie în aceeaşi comună cu noi. Tata l-a văzut, odată, când ţăranii i-au sărutat mâna şi, atunci, l-am auzit spunând: „Vii din ţara lui *«bonjour madame, bonjour monsieur»* şi laşi ţăranii să-ţi sărute mâna?" Îmi amintesc cu emoţie relaţiile mamei cu femeile din sat. Oamenii ştiau că pot veni „la curte", cum se spunea, ca la o instituţie. Prin tradiţie, a treia zi de Paşti, se lua masa la biserică. Biserica noastră era ridicată de bunicii mei. Toată suflarea comunei, care era mare, avea vreo 12 sate, se strângea acolo. Se abăteau, apoi, pe la noi, unde toată lumea ciocnea câte un ou roşu. Sunt obiceiuri pe care mi le amintesc cu bucurie, de fiecare dată. Când mama şi tatăl meu erau erau naşi, mergeam şi, noi, copiii. Finii veneau la Lăsata Secului cu daruri, nu ceea ce îţi aduceau avea importanţă — uneori puteau fi câteva fructe, alteori o mână de busuioc — ci obiceiul în sine. Margareta Sterian numea Vâlcea *prefigurarea paradisului* şi eu sunt din zona dealurilor, nu din cea subcarpatică, unde locurile sunt dumnezeieşti. Muncile sunt foarte grele, în regiunile acelea, cum

spuneam, de dealuri, de vii. Se începea în martie şi se termina la îngroparea viei, prin decembrie. Oamenii aproape că nu aveau timp pentru altceva, se bucurau de un singur răgaz, pe la sfârşitul lui august. Atunci, după ce terminaseră cu grâul, cu porumbul, cu via, îşi trăgeau sufletul vreo două săptămâni, după care se pregăteau pentru muncile de toamnă. La noi se ştia, a doua zi după Sfânta Marie se schimba lumina, dacă nu aţi fost atentă, să fiţi acum, între 15 şi 16 august se petrece o spectaculoasă schimbare de lumină. Atunci, începeau să se audă sfârlezele de la vie, le puneau să alunge ciorile, pentru că strugurii dădeau semne că prind să se coacă. Am şi acum, în urechi, ţiuitul acelor sfârleze, toate dealurile răsunau. Era atât de frumoasă şi de odihnitoare muzica aceea, semăna cu toaca de la mănăstire, era o muzică cu sonorităţi de lemn. După cum am în memorie imaginea primilor copaci care înfloreau. Erau piersicii. Fiecare vie avea piersici şi nuci, era nevoie de umbră. Mulţi au fost tăiaţi, din prostie. Duminicile, când se auzea hora în sat, pe la sfârşitul lui august, când se coceau piersicile, iar ţăranii bătrâni se duceau în capul viei, să se odihnească, mie mi se părea că era minunea pe pământ. Dacă treceai pe acolo, primeai în dar o piersică, un strugure. Nu se cădea să refuzi. Oamenii s-ar fi simţit jigniţi. „Se poate, domnişoară, eşti supărată pe mine?“ Când aud toate prostiile astea, despre zgârcenia oltenilor... Eu cred că până la război oltenii nici nu ştiau să vândă. Cei din nordul Olteniei, foarte săraci, erau angajaţi. Ei erau cei care mergeau cu cobiliţele, de li s-a dus vestea, dar nu era marfa lor. Primeau să fie tocmiţi de stăpâni. Oltenii erau generoşi, boieroşi, de unde şi povestea celui cu oalele luate de apele Jiului: „Paguba fuse cum fuse, da-mi plăcuse cum se duse.“ Îi luase Jiul căruţa cu oale, dar omul a stat şi s-a minunat cât de frumos le purta apa. Mai degrabă ardelenii sunt zgârciţi. Sau nu, poate, doar foarte chibzuiţi. La noi, în Oltenia, se cheltuia mai mult decât aveai. Citiţi o carte superbă, *Oltenii de pe Valea Lotrului*, a Sarmizei Creţeanu — o doamnă din lumea de altădată — a apărut acum vreo 20 de ani, o bijuterie. Acolo se pot cunoaşte boierii de un cu totul alt soi decât cei din Muntenia. Nu erau *boieri de curte*, ajutoarele din casă, din gospodărie, nu erau



Bunicii, Ion și Malvina Urșianu

acolo pentru a ne slugări în toate cele, nu aveam voie, bunăoară, să cerem servitorilor să ne facă pantofii. Erau *boieri de țară.* A fost o lume cu totul aparte, din care nu a mai rămas nici urmă.

— Îmi amintesc un vers mai vechi, al lui Dorin Tudoran, cred, „Tații noștri, domni de țară". Satul în care se întoarce, pentru a-și lua rămas bun, bătrânul domn din filmul dvs. Ce lume veselă ... arată trist de tot. Așa vi se înfățișează el, astăzi?

— Este o durere fără margini să vezi, în cele mai multe dintre satele noastre, cum Căminele culturale și bibliotecile s-au transfor-

mat în discoteci şi baruri, numai bune să-i inspire pe amatorii de violuri, pe cei gata să scoată cuţitul la o privire mai încruntată a unui mesean. Nu ştiu câţi se mai întreabă: care mai este viaţa intelectualilor de la sate, a agronomilor, atâţia câţi mai sunt, a medicilor, a profesorilor, a învăţătorilor şi, nu în ultimă instanţă, a ţăranilor şi a copiilor lor? Este o iluzie să ne închipuim că şi-ar putea cumpăra cărţi şi reviste, preţurile fiind cele pe care le cunoaştem. Singura legătură dintre lumea de la sate şi cultură rămâne televizorul, dar nu toate casele din mediul rural îl au. Într-un fel, este mai bine că nu-l au. Cu ce se aleg oamenii de la ţară din acest început de mileniu? Nu am observat să se îngrijoreze nimeni de nivelul scăzut al civilizaţiei satelor noastre. Trecerea de la stadiul etnografic la civilizaţia de tip fermă agricolă nu se face uşor şi, în orice caz, nu se face doar de la sine. Pentru acest de la sine ar trebui să aşteptăm două–trei generaţii, până când se va înţelege că acel pământ din jurul casei este de o imensă valoare şi că nu poate fi lăsat la voia întâmplării, cultivat cu ce sământă s-a nimerit să cadă de sus, cu un corcoduş, un gutui cu fructe proaste şi alte asemenea „plantaţii".

***

— Aţi devenit „eleva lui Jean Georgescu", aşa cum sunteţi trecută în fişele istoricilor. Chiar dacă acel Curs, despre care mi-aţi vorbit, era unul de actorie, ce anume a învăţat viitoarea regizoare de la un maestru?

— Toată lumea mă consideră eleva lui, dar sper că nu mi-o veţi lua în nume de rău dacă vă voi spune că nu am aderat la modalitatea sa regizorală. Ceea ce mi-a rămas şi îmi va rămâne, din şcoala lui Jean Georgescu, este respectul pentru film şi pentru meseria de cineast. Lui îi datorez cultivarea unei adevărate religii. Numai aşa a fost cu putinţă ca, după anii în care am fost ţinută departe de platou, să mai am puterea de a-l regăsi cu aceeaşi bucurie şi emoţie. Acest sentiment de respect mă leagă, nu ucenicia propriu-zisă. Ucenicia a însemnat, în afara deprinderii unor



Primi pași în munca de asistentă de regie: documentarul Petrolul, *de Jean Georgescu*

abilități, statul alături de un om exigent, uneori aproape până la absurd, exigența lui ținea adeseori de manie.

— *De aceea nu ați fost sedusă de modul său de a face film?*

— Nu m-a ispitit maniera nimănui, inclusiv a lui, cu tot respectul purtat. Deși i-am fost asistentă, iar la un moment dat chiar regizor secund, nu-mi plăcea cum se purta pe platou, cum lucra cu actorii. Cred că o dată ne-am și certat. Jean Georgescu putea să inspire respect doar celor care înțelegeau chinul lui. De aceea și era în conflict cu mulți.

— *La începutul anilor '50, când vă făceați ucenicia, ați fost asistentă de regie și pe platourile filmului* Mitrea Cocor. *Ne aflam, ca să spun așa, în zorii realismului socialist în cinematograful nostru. Cu ce ați rămas din acea scurtă colaborare cu Victor Iliu?*

— Îmi aduc aminte că stăteam foarte mult de vorbă. Cum veneam de la Institutul de Istoria Artei, unde studiasem și arheologia, mă ruga să-i povestesc despre experiența mea pe șantierele arheologice. Am învățat, în foarte scurt timp, de la Victor Iliu, tot

ceea ce trebuia ştiut despre unghiurile corespondente şi alte noţiuni de sintaxă a filmului, ceea ce se învaţă la şcoală în ani buni de studii. Direcţia în cadru, cu care nu se glumeşte, am învăţat-o, însă, mai ales văzând filmele lui Ciaurelli, acel discutat şi discutabil *Căderea Berlinului*. Asta nu înseamnă că am devenit stalinistă. Nu este puţin lucru să instalezi, pe ecran, certitudinea punctelor cardinale, să induci spectatorului senzaţia că se porneşte de la Răsărit şi se ajunge la Apus. Mă întorc la Victor Iliu. Avea o funcţie importantă. Dacă ar fi îndrăznit să ceară mai mult pentru înzestrarea cinematografiei, ar fi obţinut. Pe vremea aceea, partidul era interesat să dea cinematografiei ceea ce se putea da. Din păcate, Iliu nu a făcut-o.

— *Eu nu am apucat să-l cunosc decât foarte puţin. Poate chiar nu a îndrăznit, poate nu-i era în fire. O colegă de-a noastră, care a stat mai mult în preajma lui, l-a numit, după moarte, „Angelicus". Părea un om sfios.*

— Nu aş spune. Nu numai filmele sale, dar şi tot ce-a scris, sunt ale unuia care ştie ce vrea şi merge la ţintă. De fermecat nu m-a fermecat nimeni, nici măcar o persoană mult mai interesantă decât Victor Iliu, Marietta Sadova, extrem de inteligentă, foarte cultivată, din păcate fără simţul cinematografului. Tocmai pentru că nu am găsit la cei din preajmă reperele pe care le-aş fi dorit, mi-am construit modalitatea mea de a lucra. Îmi aduc aminte ce-a însemnat întâlnirea cu filmele americane de după război, la care am avut acces atunci când a venit George Macovescu la conducerea cinematografiei. Vedeam, pentru prima oară, şi alte filme, în afara celor sovietice. Chiar dacă unele dintre acestea din urmă erau excepţionale, atunci descopeream altceva. Diferenţa. Am luat aminte la ceea ce înseamnă meserie, nu ne explica nimeni, am învăţat pe pielea mea. Cine are vocaţie îşi construieşte deducţiile lui.

— *Am sentimentul că, dincolo de respectul cuvenit, i-aţi privit pe maeştrii cu care aţi lucrat cu o luciditate vecină cu vigilenţa. Aţi luat de la fiecare ceea ce vă lipsea din bagajul dvs., dar cu prudenţă, ca şi cum aţi fi vrut să nu vă tulbure o anumită idee pe care o aveaţi despre ceea ce urma să faceţi. Poate astfel se şi explică de*

ce, mai târziu, nu ați realizat niciodată un film după scenariul altuia, sau după o carte. Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu *nu este extras din Negruzzi. Există, totuși, în arhive, un scenariu semnat de dvs.*, Bijuterii de familie, *după romanul lui Petru Dumitriu. Trebuia să devină filmul debutului dvs. regizoral. Pentru că atâta amar de vreme s-a păstrat tăcere asupra unor momente încețoșate din istoria cinematografului nostru, pentru că nu mai suntem în posesia tuturor documentelor, nici istoricii nu mai știu ce s-a întâmplat, cu exactitate, atunci. De ce nu ați mai făcut filmul?*

— Experiența *Bijuteriilor...* avea să fie, pentru mine, cea mai cumplită trădare din partea unui coleg pe care îl luasem în echipă numai din solidaritate. Altfel, nu avea șanse să ajungă pe platou. Chiar în ajunul filmărilor, în urma unor intrigi politice, de care colegul meu nu era străin, mi s-a luat filmul, i s-a dat lui și a acceptat. Puterea absolută se afla, atunci, în mâinile faimosului raion Stalin. De acolo a venit ordinul, așa cum se întâmpla pentru toate domeniile vieții culturale.

— De ce nu vreți să-i spuneți pe nume? Pentru cine se uită într-un dicționar nu este nici un secret. Culmea, pe genericul Bijuteriilor de familie, *Marius Teodorescu — despre el este vorba — trece și drept scenarist, alături de dvs. Așa s-a scris istoria. Care a fost pasul următor?*


Portret schițat de maestrul Jean Georgescu

— Mi s-a dat să ecranizez *Vântul de martie*, tot după Petru Dumitriu, spunându-mi-se că pot să lucrez scenariul în deplină libertate. Filmasem cam cincizeci la sută, nu apucasem să fac alegerea materialului, când totul a fost oprit iar eu am fost scoasă din cinematografie. Era epoca în care fiecare breas-

lă trebuia să dea rația sa de victime: Mihail Andricu în muzică, Ana Novac în literatură, Militza Pătrașcu în artele plastice. Printre cei aflați, la ora aceea, în 1958, în cinematografie, eu prezentam toate argumentele unui „caz politic". O săptămână am fost izolată la Mogoșoaia, după care am fost adusă la Buftea. Toată suflarea studiourilor fusese convocată acolo. Nu se poate povesti ce mi-au auzit urechile, ce intenții criminale mi s-au pus în cârcă — „sabotaj ideologic" — deduse din simplul fapt că personajele „negative" din film aveau forță. Olga Tudorache, declarată, până atunci, inaptă pentru film, era fabuloasă, nuanțele portretului realizat de ea erau incredibile, într-o cinematografie care se descurca greu și cu epicul. Tot atunci ar fi trebuit să debuteze și Gheorghe Cozorici, filmase câteva secvențe superbe. Nu cred că cinematograful european al vremii avea multe prezențe precum cea a lui Cozorici.

— L-ați cunoscut bine pe Petru Dumitriu?

— Nu. Am avut, însă, surpriza să aflu că el a fost cel care a rut, după revoluție, ca eu să ecranizez *Bijuterii de familie*.

— Nu ați încercat, niciodată, să dați de urma materialului filmat? La Arhivă nu există.

— La vremea aceea a fost trimis Securității. De la Arhiva Națională de Filme mi s-a comunicat să-l cer eu. M-am întâlnit, odată, la o ambasadă, cu Virgil Măgureanu care mi-a spus că mă cunoaște. „Nu mă îndoiesc că mă cunoașteți." El m-a sfătuit să mă adresez Arhivei. Poate s-a distrus, poate zace pe undeva, cine știe.

— Ați fost eliminată din cinematografie când abia făceați primii pași. Este ușor de bănuit că ședința de demascare nu a fost decât începutul...

— Un timp am fost în urmărire permanentă, așa cum se obișnuia, și cum casa în care locuiam avea două intrări, cred că Securitatea a cheltuit ceva cu mine. Când s-a făcut un loc liber la Uranus, celebra închisoare de anchetă, am fost ridicată, într-o noapte. Am fost plasată în aceeași celulă cu alte două femei. Una nu mai știu ce făcuse, dar cealaltă avusese de gând să plece în Germania. Era un fel de închisoare politică, zumzăia ca un stup, simțeam o permanentă vibrație, de atâta aglomerare umană.

După toaleta de rigoare, care însemna debarasarea de tot ceea ce ar fi putut înlesni sinuciderea, a urmat confruntarea cu cel care avea să devină anchetatorul *en titre*, socotit un specialist în anchetarea intelectualilor.

— *Ce voiau, de fapt?*

— Să mărturisesc ceva, să scoată de la mine alte nume de posibili „vinovați". După cum s-a văzut, însă, nu am târât pe nimeni, după mine nu a venit nimeni în închisoare. Speranța mea era că poate mă îmbolnăvesc, poate fac o peritonită — venisem cu o apendicită avansată — trăiam cu sentimentul că nu voi mai ieși de acolo. De sinucis, nu se putea. Mă gândeam că l-am nenorocit și pe Paul (*n.m. — scriitorul Paul Anghel, soțul cineastei*), care nu mai avea dreptul să publice. Un memoriu al lui a ajuns la Gheorghiu-Dej. Mi-au dat drumul înainte de a apărea în instanță. Dincolo de toate, pentru mine a rămas o experiență umană extraordinară. Cum aș fi știut ce înseamnă toată acea epocă, dacă nu aș fi trecut pe acolo? Eliberarea nu a însemnat, însă, și rein-



Cu poeta Aurora Cornu, cea care i-a fost alături în vremuri grele.

tegrarea mea în cinematografie. Aveau să mai treacă încă şase ani — în total opt — în care am stat departe de film. Au fost ani foarte grei. Din fericire, în afară de Paul, cel care mi-a fost tot timpul alături, am avut prieteni care m-au susţinut moral: poeta Aurora Cornu, neclintită alături de mine chiar şi atunci când frecventarea mea era socotită periculoasă, Miron Radu Paraschivescu, pictorul Ion Mirea, ziarista Tita Chiper, Ilie Purcaru, cel mai bun prieten al lui Paul, foşti colaboratori de-ai lui, documentarişti de la studioul Sahia, model de colegialitate într-o vreme atât de dură. Cei cu care lucrasem, atât cât am apucat, în cinematografie, intraseră în pământ. Când exista pericolul unei întâlniri, treceau pe partea cealaltă a străzii. Nu-i condamn, erau timpuri aspre şi fiecare ducea atât cât îl ţineau puterile. De Geta Dimisianu am fost, de asemenea, foarte apropiată. După revenirea mea în cinematografie discutam, întotdeauna, filmul pe care aveam de gând să-l fac. Ea m-a încurajat să-l distribui pe Ion Marinescu în *Gioconda fără surâs*, opţiune ce părea riscantă, nimeni altcineva nu-l vedea în acel rol. Aceşti *altcineva* erau cei care hotărau distribuţia unui film, ca şi cum nu regizorul este cel care imaginează şi construieşte fizionomii, caractere. Aurorei Cornu, înzestrată nu numai cu inteligenţă ci şi cu un chip de o mare frumuseţe, îi destinasem un rol în *Vântul de martie*, dar nu a fost acceptată. Mi s-a recomandat o actriţă, talentată, nu neg, dar nepotrivită personajului. Era soţia unui demnitar al vremii. Directorul de atunci m-a sfătuit: „Ia-o, vin vremuri grele şi nu vei avea pe nimeni să te apere." A avut dreptate. Au trecut opt ani până să fiu „iertată", iar Paul reacceptat în publicistică. Până la urmă, soarta s-a dovedit bună cu mine. Am revenit în arta pe care o iubeam.

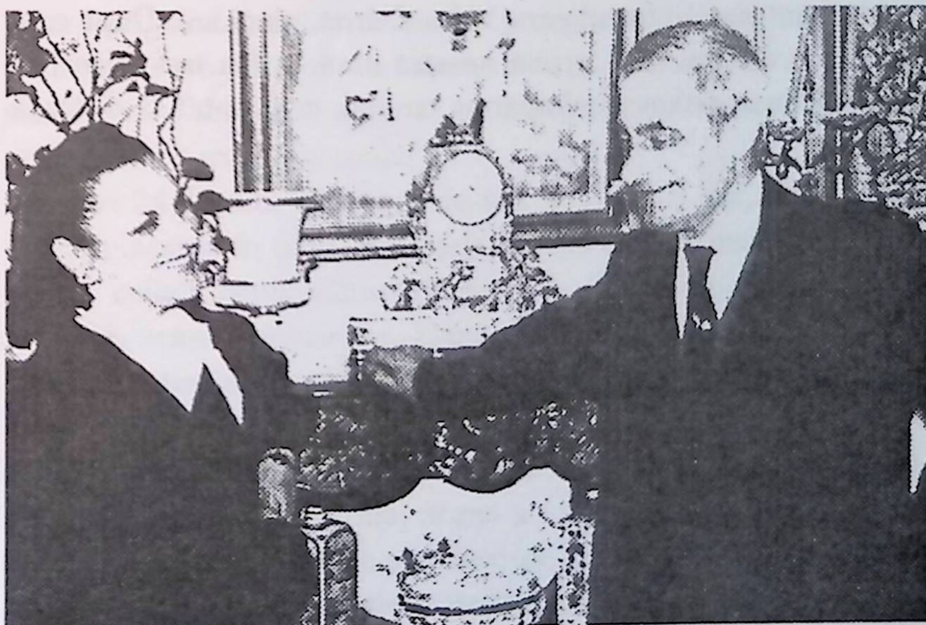
— Cei care nu se îndoiesc că filmele dvs. sunt autobiografice au, cred, mari dificultăţi dacă încearcă să ghicească un personaj, fie şi de planul doi, care să semene cu Paul Anghel. Vor fi, probabil, şi mai contrariaţi dacă vor afla cum v-aţi cunoscut, chiar „la cinematografie"...

— Era redactor. Făcuse Şcoala Mihail Eminescu, de care, astăzi, râde lumea, pentru că, vezi Doamne, au învăţat, acolo,

literatură clasică rusă. Ce era rău în asta? Pe acolo au trecut, totuşi, scriitori importanţi. Pentru el a însemnat şi un bine, aproape un confort, după ce vacanţele bătuse şantierele. A colindat ţara toată, dar în Basarabia, la Miclăuşeni, pe locurile unde îi murise tatăl, în război, a fost o singură dată. Se trăgea dintr-o adevărată dinastie de învăţători de pe valea Siretului. Mama lui era o învăţatoare foarte cunoscută prin părţile locului. Familia Anghel se bucura de un mare respect.

— *Eraţi o fată frumoasă, dintre toţi cei care v-au făcut curte, nu v-aţi oprit, înainte, la nimeni?*

— Aşa a fost să fie. Când eram foarte tânără şi aşa-zis bogată, aveam şi un fel de reticenţă. Mai este ceva. Întotdeauna m-am ataşat greu de cineva, dar când se întâmplă este pe viaţă şi pe moarte. Cum spuneam, Paul era redactor la Cinematografie. Pe vremea aceea se ţineau celebrele şedinţe ce se lungeau câte trei zile şi trei nopţi. Preşedinte era Bellu, lucra noaptea, ca la Kremlin, auzise el că aşa muncea tovarăşul Stalin. Urmau demascări îngrozitoare, pentru nişte nenorocite de filme lipsite de orice urmă de idee, dar tovarăşu' Bellu avea ceva de comisar al poporului. Merita să-i auzi peroraţiile despre „elementele negative" şi



O viaţă trăită alături de scriitorul Paul Anghel, soţul cineastei

„deviaţionism". Îmi amintesc că unul dintre scenariile scrise de Moraru şi Novicov fusese respins de Paul şi toate tunetele şi fulgerele căzuseră pe capul bietului tânăr redactor. Pasiunea lui Bellu era să-ţi faci autocritica. Paul nu şi-a făcut-o şi se aştepta să fie exclus. Erau anii unei cumplite lipse de locuinţe. Paul dormea pe unde putea. Nu avea casă. Norocul lui a fost Premiul de Stat luat de Constantin Chiriţă. Proaspătului laureat i s-a dat un apartament, iar în garajul în care locuise până atunci s-a mutat Paul. A urmat vara premergătoare Festivalului Mondial al Tineretului din 1953, care a însemnat, pentru noi, o deschidere nemaipomenită. Vedeam străini pe străzi, nu ştiu dacă vă puteţi da seama, puteam sta chiar şi de vorbă, ce minune, ca să nu mai spun că se găsea, se „dădea" şi mâncare, băutură. Am fost trimisă împreună cu un grup de la Radio, la Pelişor, acolo l-am întâlnit pe Paul cu care nu vorbisem, de fapt, niciodată. Ţin bine minte, ploua, ne-am oprit unul în faţă altuia ca doi proşti, m-a întrebat unde stau şi atât: „Trec după-amiază să te iau." Mai târziu, mi-a mărturisit ceea ce le spusese şi altora: „În clipa în care am văzut-o, am ştiut că este femeia vieţii mele, nu ştiam dacă este măritată sau nu, dacă are copii, dar ştiam că va fi soţia mea." Ne-am căsătorit şi am stat, în fostul garaj al lui Chiriţă, cinci ani. După şaptesprezece ani am avut prima noastră casă. Atâta trai mizer, în comun, prin apartamente împărţite cu alţii, ar fi putut să distrugă o căsnicie.

„Un creator poartă în el vocaţia utopiei"

— Lumea care nu vă cunoaşte, dar şi cei pentru care nu sunteţi o străină, au de ce să fie derutaţi: sunteţi, cum aminteam, descendenta unei vechi familii de moşieri vâlceni, Securitatea v-a târât prin închisoare, autorităţile comuniste v-au interzis mult timp să lucraţi. În filmele dvs. circulă, la vedere, ideea deosebirilor de clasă socială, fără însă ca simpatia să fie, întotdeauna, neapărat, de partea clasei căreia îi aparţineţi. Şi astăzi, când am asistat la atâtea reconversii politice, aţi rămas ceea ce se numeşte un intelectual de stânga. Am avut sentimentul că ceva v-a stânjenit în trăirea condiţiei ce v-a fost dată la naştere. Poate deosebirea de ceilalţi copii din sat? Când aţi început să vă daţi seama de această „diferenţă de clasă", ca să spun aşa?

— În felul meu, devreme de tot, pe la 6–8 ani, dacă nu vă sperie plasarea în timp. Nu înţelegeam, cum am mai spus, de ce pentru ceilalţi copii, alături de care făcusem primele două clase primare, eram *domnişoara*. Eram o fire logică sau, dacă vreţi să glumim puţin, aveam morbul „luptei de clasă" genetic înscris în mine. Am crezut, din adolescenţă, într-o lume în care oamenii să se nască egali în faţa vieţii, urmând să-şi dobândească fiecare locul într-o necesară ierarhie, aceea a valorii probate prin muncă, prin talent. Diferenţele se stabilesc pe urmă. Cine acceptă o discriminare, le va accepta pe toate celelalte. În romantismul meu, am acceptat fără să crâcnesc rigorile luptei de clasă, convinsă că

trebuie să plătesc pentru o vină a soartei pe care mi-o asumasem cu toată convingerea: aceea de a mă fi născut într-o clasă socială aşa-zis privilegiată. Mai târziu, la Râmnicu-Vâlcea, unde am urmat liceul şi unde era o viaţă politică tumultuoasă, am stat în gazdă cu fete de vârsta mea. Tatăl meu, deşi moşier, nu suporta ideea de pension. Unele gazde erau familii de învăţători, printre ei se aflau şi oameni de stânga. Apoi, tata, se afla în relaţii bune cu ţăranii, nu avea concepţia boierului din secolul al XIX-lea. Oricum, pământurile familiei se împuţinaseră cu timpul. În generaţiile anterioare fuseseră mulţi copii şi nu exista dreptul primului născut. Relaţiile noastre cu ţăranii erau patriarhale, într-un anume fel, trăiam ca răzeşii. Asta mi-a dat o experienţă de viaţă, mi-a dat rădăcini. Ideile de stânga, cele care mă interesau, erau ale multor oameni de cultură. În ce să cred? În democraţie, desigur, dar aceasta făcea parte din normalitatea vieţii, la începutul adolescenţei mele. Democraţia este o stare. Dincolo de înţelesul clasic, acreditat de istorie, nu căutam şi nici nu cred că trebuie să căutăm definiţii prea savante democraţiei. În ultimă instanţă ea este şi un act de bună-cuviinţă faţă de omul de lângă tine, bună-cuviinţă faţă de societate. Dictatura este un act de insolenţă. Este obrăznicia unui individ care vrea să-şi impună bunul său plac tuturor, este insolenţa minorităţii exercitată asupra majorităţii. Aveam să o cunoaştem din plin şi, din păcate, o mai cunoaştem şi azi, la scară mai mică sau mai mare. Trebuia să cred şi în ceva aflat în spaţiul unei lupte pentru idei ce depăşeau zona lumii mele. Un creator poartă în el şi vocaţia utopiei. Îndrăznesc să amintesc că stânga a fost, de atâtea ori, şi opţiunea aristocraţiei, nu numai a proletariatului. Eu am fost şi una, şi alta. M-au interesat idealurile unei alte lumi, insist, numai idealurile ei, necerând şi neobţinând niciodată nimic altceva, decât dreptul de a munci, fiind recunoscătoare că mi s-a dat acest drept. Când eram asistenta lui Dinu Negreanu, nu mi se permitea să merg cu echipa la filmările dintr-o fabrică probabil importantă, din moment ce eu, cu originea mea socială proastă, nu trebuia să aflu ce este acolo. Ţin minte că s-a revoltat până şi şeful de cadre de la cine-

matografie — încă nu exista Buftea — întâmplător un om cumsecade, un muncitor. Mi-a mărit şi leafa, de la 500 la 800 de lei, parcă îmi pusese Dumnezeu mâna în cap, „atâţia bani"... Dacă şi el a avut curajul să atragă atenţia... dar eu eram mulţumită cu soarta mea, mulţumită că această lume mă acceptă. Nu am fost membră de partid — a fi „intelectual de stânga" nu înseamnă să fii înregimentat în partidul comunist — pot număra pe degetele unei mâini călătoriile în străinătate, în timp ce unii dintre colegi au înconjurat globul, nu am fost nici măcar la festivaluri ale filmelor realizate de femei — şi sunt atâtea — nu am călătorit cu Paul nici până la Sofia. Astăzi, nu mai avem loc de atâţia disidenţi. Cei mai grozavi anticomunişti sunt cei care au beneficiat de pe urma regimului. Când s-au sărbătorit 100 de ani de la 1877, când atâţia treceau prin faţa conducătorilor şi sărutau mâna „doamnei", Paul şi cu mine am organizat un Te Deum la mănăstirea Antim, pentru pomenirea tuturor eroilor de la 1877, începând cu regele Carol, cu Ion Brătianu şi celelalte nume proscrise în epocă. Cei patru preoţi, printre care părintele Stăniloaie, aveau lacrimi în ochi. Poate că un astfel de gest a fost mai curajos şi mai nobil, decât nişte şarade literare sau cinematografice, cu indescifrabile aluzii la regimul politic. Am încercat, în filmele mele, să vorbesc despre ideea de Revoluţie, „această femeie fără surâs", atât cât m-au ţinut puterile, atât cât au ţinut puterile cinematografiei noastre. Am trăit, alături de atâţia alţii, sentimentul de paria în propria mea ţară, sentimentul celui care crede că i s-a pus o mână blândă pe ceafă pentru a se trezi, apoi, cu fruntea la pământ.

— Nu aţi aparţinut, într-un anume fel, clasei dvs., dar vă puteţi situa în interiorul unei generaţii de cineaşti, aveţi sentimentul că aparţineţi unei generaţii? Din afară, păreţi o navigatoare solitară, într-o barcă în care niciodată nu s-a mai urcat cineva.

— Nu am aparţinut şi nu aparţin nici unei generaţii. De altfel, nu am urmat niciodată stilul cuiva, după cum nu m-am îmbrăcat după nici o modă. Aproape că nici biologic nu aparţin generaţiei cu care am venit pe lume. Unul dintre eroii mei spune, la un mo-


Malvina Urşianu,
în anii când era asistentă de regie

ment dat: „Eu nu am fost niciodată minor." Prietenii noştri, ai mei şi ai lui Paul, aveau cu 30 de ani mai mult decât noi. A fost şi un risc, pentru că în viaţă se înaintează în val. Toţi au plecat. Ultimul a fost Edgar Papu. După moartea profesorului Papu, Paul a avut o adevărată prăbuşire. Toţi aceşti mari prieteni ne-au format mai mult decât şapte universităţi. Trecuseră, cu toţii, pe la Sorbona, pe la Oxford. De la lucrurile mici ale vieţii, la cele mari, ei ne-au învăţat. Ne-au acceptat, ne-au iubit. Nu cred că a existat om care să-l cunoască pe Paul şi să nu-l iubească.

— Despre el, nu se ştia decât că se trage dintr-o familie de învăţători. Dvs. veneaţi dintr-un neam de boieri, el — din lumea şantierelor vremii, ceea ce părea o incompatibilitate.

— Şi ce ar fi trebuit să facă? Să se îmbete în Gara de Nord? Au făcut-o, din păcate, atâţia din generaţia lui. Nu avea casă, a dormit ani de zile prin birourile Cinematografiei. Terminase liceul în iunie, ce putea face? S-a dus pe şantier. A fost asta o şcoală proastă?

— Toate acestea nu se mai cunosc, astăzi. O propagandă zgomotoasă, demagogică, la care au contribuit, slavă Domnului, şi filmele vremii, cu al lor „Hei-rup, bum, cad munţi de fier..." a făcut o apă şi un pământ din totul.

— Încă nu s-a scris cu rigoarea istoricului despre acea epocă. Îmi aduc aminte de festivalurile de la Costineşti. Nu am avut în viaţa mea o primire mai călduroasă ca atunci, când sute de studenţi, pe plajă, nu mai conteneau cu întrebările, mai ales după prezentarea filmului *Figuranţii.* Uitau de masă, de plajă, de tot. Trebuia să le aduc eu aminte. Cei mai buni veneau de la ştiinţele

exacte, cele mai interesante discuţii le aveam cu politehnicienii, nu cu filologii. De altfel, şi astăzi, cei care s-au afirmat în scris sunt, mai ales, absolvenţi de politehnică, de matematică. Îi interesa adevărul despre lumea aceea a şantierelor, voiau să ştie cum a fost şi cu drama colectivizării, cu descolectivizarea. Mă întreb ce le-am putea răspunde astăzi, cui i-a folosit distrugerea totală a agriculturii, toate acele irigaţii, făcute cu preţul unor sacrificii uriaşe. Toate trecerile de la un regim la altul s-au lăsat cu dezastre. În vălmăşagul istoriei, se calcă în picioare biografii, se distrug, ce-i drept, şi legende, fără a fi înlocuite, însă, cu adevăruri, ci cu alte legende, false şi ele. Nu ne putem urca, toţi, pe tancurile istoriei, pentru a fi văzuţi. Se mai şi moare, cu adevărul lângă tine. „Mai există şi o moarte — îmi spunea Paul — am să le trag un chiul..." Din păcate, s-a ţinut de cuvânt. Am învăţat şi această lecţie a retragerii în demnitate de la acei prieteni care trecuseră prin mai multe decât noi şi care ne-au dăruit dragostea lor, într-o epocă în care, în jurul numelui lor, se ţesea, deja, o aură. Avem zeci de scrisori de la Noica. Până când avea să fie izolat la Păltiniş, era legat de Paul printr-o prietenie puternică, se întâlneau în fiecare săptămână, împreună cu profesorul Papu. Visul lui era să-l trimită pe Paul la Paris, cu riscul de a-l despărţi de mine. Îmi amintesc că s-a dus să vadă *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*, să se convingă dacă este ceva de capul meu. Am fost surprinsă să constat că îl impresionaseră personajele feminine din film. Cât despre Ţuţea, până la revoluţie, a fost protejatul nostru. Ce personaj fantastic! Nu avem scrisori de la el, pentru că vorbeau ore întregi la telefon. Mi-l aduc aminte, cu un singur dinte în faţă, cu statura lui masivă, care făcea să-i găsim greu hainele potrivite, căciula îi ajunsese la piele de tocită ce era. Nu ştia ce este frica, la cutremur a plecat şi el, ca atâţia alţii, în Cişmigiu, dar cum l-a cuprins somnul, s-a culcat pe o bancă. Avea o foame şi un somn de ţăran sănătos. Odată, de un Paşti, celebra doctoriţă Maria Avramescu, — erau prieteni de vreo 40 de ani — i-a promis un miel, dar cum era o femeie cu umori schimbătoare, a uitat. Ţuţea apucase, însă, să se laude la toată lumea că va primi

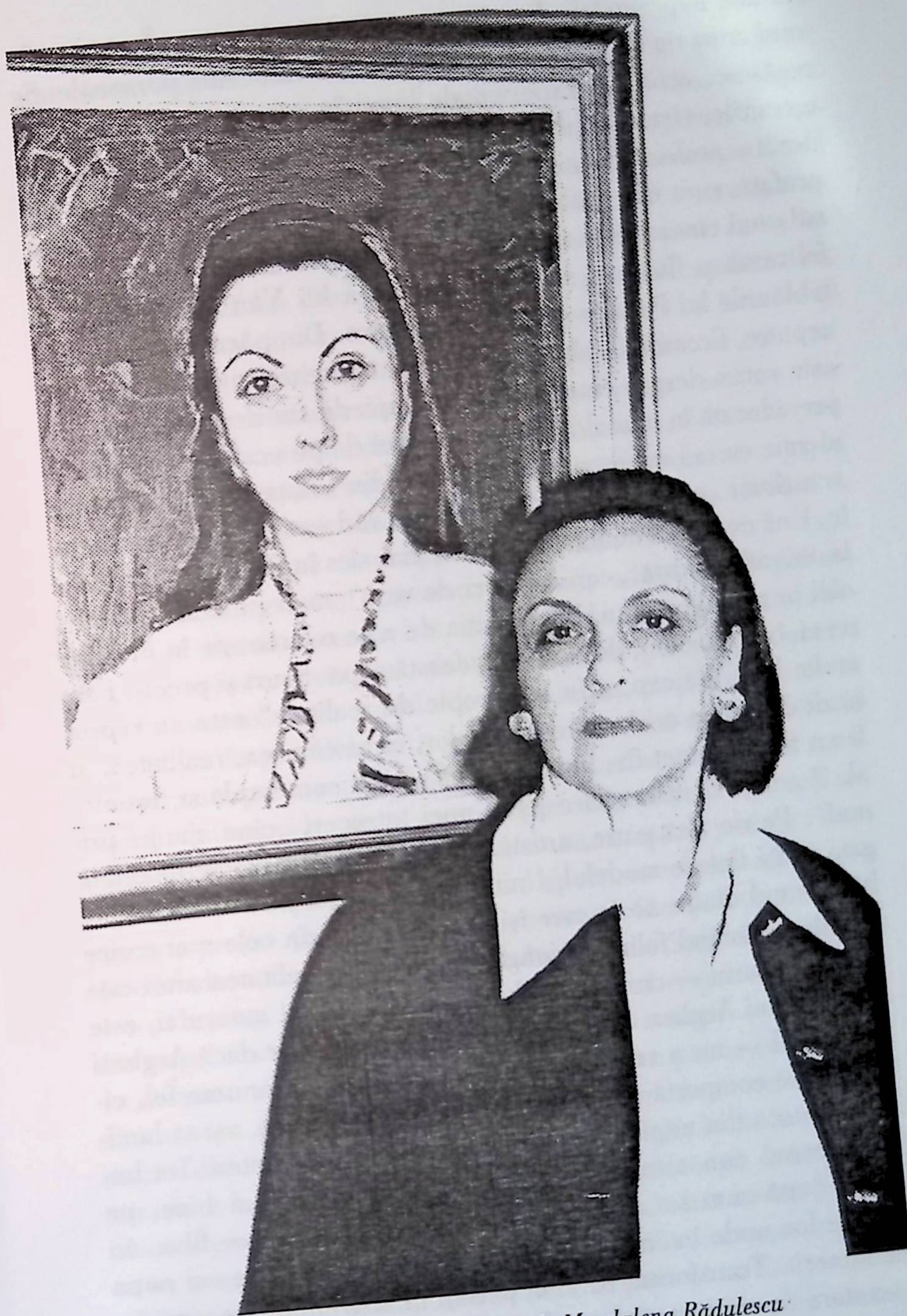
un miel. Degeaba i-am adus noi alte lucruri bune, ce găseam pe atunci, el tot aştepta mielul.

— Cum era mai bine să fii, în preajma lor? Mai mult spectatoare sau încercaţi să aveţi mingea şi pe terenul dvs.?

— Aveam discreţia mea. Îmi făcea plăcere să stau cu ei, dar orizonturile mele erau altele. Nu sunt genul de cucoană care se amestecă acolo unde nu-i fierbe oala. Discuţiile lor aveau în vedere domenii care, fără să-mi fie total străine, nu-mi erau familiare. Ar fi fost o lipsă de bună-cuviinţă. Profesorul Papu era uimit de capacitatea lui Paul de a învăţa şi de a interpreta datele. Uneori, îi plăcea să glumească pe seama lui şi îl întreba dacă nu cumva a venit de pe o altă planetă. Când avea nevoie de ceva, se apuca de studiat. A luat până şi câteva lecţii de matematică de la profesorul Solomon Marcus. După plecare, când am vrut să pun ordine în biblioteca lui, să văd dacă pot renunţa la ceva, am descoperit, pe marginea cărţilor citite pentru cele zece volume *Zăpezile de acum un veac*, adnotări ce erau, ele însele, tot atâtea cărţi. M-am simţit vinovată că, poate, nu i-am spus, la vremea potrivită, toată admiraţia mea. Prezenţa lui în viaţa mea a însemnat totul. Întotdeauna am socotit că nu am trăit, cu adevărat, înainte de a-l fi cunoscut, după cum cred că nici nu mai trăiesc, după ce el a plecat. Nu mă mai bucură nimic, nu mai am pentru ce să lupt. Dacă ar fi fost el singurul meu spectator, tot m-aş fi străduit să lucrez. Nu pot să atribui legătura noastră numai iubirii, a fost mai presus de orice fel de dragoste.

— Nu vă recunoaşteţi în generaţia căreia, formal, îi aparţineţi. V-aţi îndepărtat, într-un fel, de clasa dvs. Sunt elemente ce prefigurează propensiunea dvs. pentru momentele de ruptură ale istoriei şi care alimentează tentaţia de a considera unele dintre filmele pe care le-aţi realizat drept autobiografice. Ştiu, însă, că nu acceptaţi caracterizarea. De ce ?

— Ceea ce există în filmele mele este un anumit sentiment al epocii, dacă asta poate fi numită autobiografie. Pe vremea filmului *O lumină la etajul zece*, un consilier de la Jilava rămăsese uimit cât de bine cunosc regulile de la închisoare. Sunt lucruri ştiute



Portretul cineastei, semnat de Magdalena Rădulescu

din alte împrejurări, din alte zone şi topite în mine. În biografia unui artist nu se adună doar întâmplările vieţii sale personale. Se regăsesc, acolo, şi experienţele lumii în care trăieşte, dramele, eşecurile, victoriile, dacă sunt. Cred că a fi cineast este mai mult decât o profesie, este o menire. Când toate acestea ţâşnesc la suprafaţă, sunt mai reale decât propriile trăiri. Bineînţeles, universul unui cineast este subiectiv. Toată lumea este de acord că altfel arată o floare a soarelui în pictura lui Van Gogh, altfel în tablourile lui Pallady sau Vasile Grigore. Din păcate, această acceptare, firească în alte arte, nu mai operează întotdeauna când este vorba despre cinema. Noi ne împiedicăm de atâtea ori de o prejudecată în numele căreia universul de pe ecran trebuie să fie identic cu cel cunoscut din realitate, din „viaţa de zi cu zi", din actualitate, aşa cum o ştiu cei care ne văd sau comentează filmele. Unii concep actualitatea în artă, mai ales în film, ca pe o „poză la minut". Există „consumatori de artă" nedispuşi să renunţe, nici în ruptul capului, la pretenţia de a se recunoaşte în *imagine* pe ei, cei de acum, de aici, din această clipă. Scurt şi precis. Fără multe bătăi de cap. „Nu se apropie de realitate" este un reproş auzit de atâtea ori la adresa filmelor, ca şi cum ea, realitatea, ar fi un fel de punct fix, unic, pe care unii îl contemplă şi, eventual, îl ating cu mâna, la capătul unei întreceri „cine ajunge primul". Pe de altă parte, artistul nu este nici un pictor monden, gata să îşi flateze modelul. Unii îl văd chiar ca pe un fotograf de bâlci, unul dintre aceia care îşi pun *subiectele* în cele mai eroice atitudini, vânând feline în jungle de carton. Realitatea artei este un comentariu — care nu exclude polemica — al autorului, este portretul lui Arghezi făcut de Corneliu Baba, chiar dacă Arghezi — nici el! — nu a vrut să se recunoască. Într-un anume fel, cineastul se comportă ca un avocat, pledează o cauză, aşază luminile şi atacă din unghiul apt să favorizeze expresivitatea. Tot bucureşteanul cunoaşte străzile oraşului, pe unele mai bine, pe altele după cum s-a nimerit. Dacă nu găseşte, într-un film, un anume loc unde întâmplarea l-a adus, cândva, rămâne cel puţin nedumerit. Transformarea unui peisaj, în aparenţă oarecare, într-o stare de spirit, accederea la jocul secund fără de care nici nu

am putea concepe celelalte arte, este un drept mai greu de acordat cinematografului. Vechiul paznic, prejudecata „copiei fidele a realității", nu a ațipit. O astfel de înțelegere care absolutizează cotidianul exclude orice posibilă discuție despre raporturile dintre actual și contemporan. Un tânăr spectator îmi spunea că nu-l interesează ce se petrecea prin anii '50–'60, când nu se născuse sau era prea tânăr. Pentru el, actual era doar ceea ce se întâmpla sub ochii lui. Din păcate, există și regizori incapabili de a concepe, mental, o altă structură sufletească decât a lor. Nu-și dau seama că, astfel, își fac publică incompatibilitatea cu arta. Multă vreme cinematografia noastră a arătat ca un vast teren pe care au fost plantate indicatoare în toate sensurile, cele mai contradictorii cu putință. Am asistat la o forfotă de oameni angajați în direcții ce nu duceau nicăieri, doar se întretăiau cu ale altora, când nu se întâlneau cu propriile lor direcții. Îți venea să strigi, într-un megafon uriaș: „Stooop, încetați, odată, cu bâjbâiala asta." Cei din viitor vor trebui să facă uz de o mare știință arheologică pentru a descoperi, sub straturile de peliculă, adevărul lumii în care am trăit, dincolo de falsul în roz, ca și de ceea ce aș numi falsul în gri. Ultimul a venit să înlocuiască un păcat vechi cu unul nou, pitorescul agreabil cu pitorescul sordid. Dacă spectatorul contemporan poate amenda pe loc falsul, cel de după noi are dreptul să se îndoiască, să se întrebe: a fost cu putință ca un cineast care a străbătut în viața lui o epocă, să o înțeleagă și să o exprime greșit? Cred că aceasta este drama filmului căruia noi îi spunem de *actualitate*, mai gravă decât cea a filmului istoric.

— *Vorbeați despre un anumit sentiment al epocii. Cum arată din colțul dvs. de observație timpul pe care îl trăim?*

— Într-un anume fel, continuăm să fim un popor cu o puternică natură seismică. Atâtea catastrofe naturale sau cele istorice au ras din temelii epoci de cultură și civilizație, încât fiecare generație a trebuit să o ia de la capăt, să reînceapă construcția. Chiar și pe plan familial, nu numai istoric. Îmi aduc aminte că ceea ce au avut străbunii mei nu au avut strămoșii, ceea ce au avut bunicii nu au avut părinții, ceea ce au avut părinții nu am mai avut eu. Noroc că, în ceea ce mă privește, am terminat cu grijile astea.

Dar nu este vorba numai de catastrofe. Noi înşine, ca indivizi, avem tendinţa de a risipi o moştenire, fie ea materială sau spirituală. Fiecare generaţie se crede îndreptăţită, din orgoliu, din neînţelegere, să o ia de la capăt. Cazul celor păstrători este considerat o infirmitate, dacă nu cumva sunt socotiţi chiar dăunători societăţii. Din zidurile vechilor cetăţi am făcut magazii, grajduri, coteţe, lăsând în sarcina arheologilor de peste veacuri să recompună imaginea unei civilizaţii în care nu mai crede nimeni, din lipsă de probe materiale. Povestim cu disperare străinilor că pe locurile fără nobleţe istorică pe care le văd azi, în Bucureşti, au fost Curţile Brâncoveanu, de un fast şi o civilizaţie ce le apropiau de cele mai frumoase aşezări ale Occidentului. Nu au mai rămas nici măcar ca imaginaţie, nu ca amintire. Chiar când este cunoscută, istoria noastră nu este crezută în tot tragismul ei. Te întreabă câte unul, cum mi s-a întâmplat mie cu un străin, după ce a văzut *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*, „Cum doamnă, dvs. aţi avut asemenea prinţi?" Ce să le spui, că, bunăoară, Movileştii erau principi moldavi la ale căror curţi se foloseau tacâmurile cum nu se prea întâlnea în Europa, la epoca aceea...? Oricât patos şi oricâte date am pune noi, în pledoaria noastră, străinul rămâne sceptic.

— *Dar tânăra generaţie?*

— Tot atât de sceptică. De ce ar fi dispuşi tinerii să asculte braşoavele bătrânilor? Plângem pentru soarta unor vile — de unde o fi apărut acest termen aplicat oricărei construcţii ce nu are valoare decât pentru proprietarul ei? — dar am lăsat să se ruineze acea minune cândva impecabil restaurată, palatul Mogoşoaia, cel de la Potlogi. Anii de delăsare de după 1989 au distrus mai mult decât tunurile Revoluţiei. Suntem moştenitorii unei ţări ale cărei testamente au fost pierdute sau distruse.

— *Milan Kundera vorbea şi el de un testament rătăcit. De undeva trebuie să vină, totuşi, salvarea.*

— Pe noi ne va salva, poate, limba română. Pe aceasta nu am reuşit să o distrugem, încă. Facem *mişto* de tot şi de toate. Nu luăm în serios lucrurile grave, dar le exacerbăm pe cele minore. Am început să nu mai deosebim esenţialul de neesenţial, proba

cea mai concludentă a inteligenţei unei societăţi. Ca popor şi ca indivizi nu am avut niciodată vocaţia sinuciderii. Am dobândit-o şi pe aceasta. Ce încercare ne mai trebuie ca să ne trezească din această stare de drogare?

— *Suntem, oare, nepregătiţi pentru aerul prea tare al libertăţii?*

— Libertatea se cucereşte, democraţia se creează. Ne ia prea mult timp pentru a ne educa în spiritul principiilor democraţiei, cu codul ei de drepturi dar şi, în egală măsură, de obligaţii. De la simpla politeţe faţă de un alt om până la marile obligaţii sociale, totul se învaţă, se deprinde. Viaţa socială nu este o autostradă; dacă vreţi, este un drum cu multe ocoluri, cu refugii, cu bifurcări neprevăzute, cu gropi, cu indicatoare false. Nu se poate veni total needucat în această cursă în care trebuie să ai grijă de tine şi, în egală măsură, de ceilalţi. Mila creştină nu ajunge.

— *Există legea care sancţionează. Când există...*

— Trebuie să existe, însă, şi oprobiul public. Dar atunci când hoţii şi criminalii sunt trataţi cu consideraţia cuvenită oamenilor cinstiţi — dacă nu chiar mai multă — de către o societate intimidată de bani, intimidată de aroganţa lui „ştii, bă, cine sunt eu?“ scara valorilor se răstoarnă. Mărturisesc că nu am nici o idee în privinţa realizării tranziţiei economice de la o epocă la alta, sunt convinsă că este un proces extrem de greu, dar sunt, de când mă ştiu, un observator atent al societăţii, ştiu să văd oamenii şi cred că tranziţia morală este şi mai grea. Patru decenii şi mai bine am fost nişte animale ţinute într-o grădină zoologică. Unii în cuşti, alţii circulând mai liber, pe alei. Primeam tainul de nutreţ care ne scutea de grija zilei curente, iar la cea de mâine nu ne gândeam, nu ne privea, era treaba altora. Apoi, ni s-au deschis cuştile şi porţile, am fost eliberaţi şi trimişi în natură. Cei care apucaseră să mai meargă pe aleile grădinii zoologice s-au mai descurcat. Ceilalţi nu aveam exerciţiu, ni s-au atrofiat muşchii, cei trei paşi în sus şi în jos nu ne-au pregătit pentru curse mai lungi. Am trăit, ani de zile, între muţenie totală şi urale. Am trecut de la linişte la un vacarm în care ideile nu se mai aud. Răzbat ţipetele, dar cei cu capacitatea toracică mai mică riscă să nu fie auziţi niciodată. Au apărut noii baritoni ai tribunelor, ne-au acaparat timpanele, incapabile să

mai sesizeze vocile cu adevărat umane. Libertatea ne-a descătuşat limba înainte de a ne descătuşa mintea. Uneori, am sentimentul că mulţi dintre noi suntem asemenea acelor vieţuitoare vulnerabile, care nu ştiu să vâneze. Nu ştim pentru că nu am fost învăţaţi de mici, instinctele de conservare au slăbit, colţii ne-au fost smulşi şi iată cum o generaţie sau două suntem destinate pieirii.

— Nu ar fi nici prima, nici ultima oară, în istorie. Fiecare generaţie are, cred, sentimentul că este una de sacrificiu şi posedă setul ei de argumente pentru a-l susţine.

— Ştiu, dar voi spune că accept să mă sacrific pentru un ideal al meu. Din păcate, suntem mereu sacrificaţi pentru idealul altora. Mai simplu spus, murim ca proştii. Cine are cap „ajunge", „se descurcă", numai că nu se spune ce fel de cap trebuie să ai, capul domnului Cataramă, capul domnului Patriciu, al acelei doamne, cum se numea? Lili Kent, şi al altora a căror inteligenţă economică rămâne un mister de nedescifrat?

— Recunosc în această vehemenţă tristeţea unuia dintre personajele dvs. din filmul cel mai recent, Ce lume veselă... *Bătrânul unchi spune, la un moment dat: „Eu mi-am făcut datoria de martir al epocii şi chiar al epocilor." Leonora, fetiţa din* Pe malul stâng al Dunării albastre, *cară, în finalul filmului, un masiv tablou de familie, prea greu pentru fiinţa ei plăpândă. Acest portret, al mamei, era o povară sau alta era semnificaţia: salvarea amintirilor?*

— Era o povară pe care o va purta toată viaţa. Se va salva desculţă şi în cămaşă. Intra în noul regim deposedată de tot ce avusese, doar cu această povară a *portretului*: un trecut greu de dus.

— Dvs. nu aţi intrat cu această povară?

— Pentru mine, despărţirea a fost atât de bruscă, încât m-am trezit, la 18 ani, fără nimic. Eram foarte tânără şi m-am ataşat repede de lumea care m-a primit. Chiar şi atunci când am dat cu capul de nori, în sufletul meu îmi spuneam că idealul este una şi practica, alta. Nu înţeleg de ce unii refuză să accepte că natura umană este atât de diferită. În afara dreptului la muncă, nu am avut alte avantaje. Dintre cei care mă persecutau înainte, unii sunt disidenţii de astăzi.

— În toate filmele dvs., chiar și în cele care ar putea fi socotite intimiste, cum este cel de debut, Gioconda fără surâs, *istoria nu poate fi ocolită. Ea pătrunde în țesutul profund al relațiilor dintre oameni, marchează pentru totdeauna existențe, deturnează destine. Aș spune că personajele se nasc din rațiuni sentimentale, dar se întâlnesc, toate, pe terenul reflexivității. Nu a trebuit, însă, să imaginați — cu o singură excepție — morți, pieiri violente, lovituri crâncene ale soartei, pentru ca filmele dvs. să fie purtate de sentimentul tragicului. Chiar și eroul singurului dvs. film istoric, Alexandru Vodă Lăpușneanu, aparține personajelor tragice. Aici nu mai este vorba doar de o constantă tematică, ci de o obsesie. Vine mai de departe această pasiune pentru istoria care ne ia în primire, pentru momentele ei de ruptură, când se aleg apele de uscat? Poate fi pusă pe seama moștenirii intelectuale din familie?*

— Cum aș fi putut să fac abstracție, după toate întâlnirile brutale cu istoria? Pentru mine, „Obsedantul deceniu" nu e doar o etichetă literară, o figură de stil. Istoria m-a implicat, datele numite istorice sunt, pentru mine, date biografice. Aceasta este relația artistului cu istoria. Nu e una obiectivă, ca aceea a cercetătorului, ci una profund subiectivă. De aceea, în raportul artist-istorie, important este artistul. Am traversat nu o epocă, ci epoci de răscruce copleșitoare, cum să te lași dus de val, să ieși la mal și să te scuturi, fără să rămâi marcat? Eu una mă și mir cum au fost unii în stare să treacă prin ele precum gâsca prin apă. Am trăit un prim timp al comunismului, apoi altul, a venit decembrie '89, ne-a servit soarta, pe tavă, scenarii extraordinare, cum să întorci spatele? M-au interesat, întotdeauna, rupturile istoriei, acel timp în care individul se vede obligat să opteze, într-un fel ori altul, m-a interesat drama oamenilor cu un fals ideal sau cu un ideal prost înțeles. Aceste rupturi definesc destinele. Propria construcție sufletească te duce într-o direcție sau alta, bună sau rea. Asta nu o poți ști până în pânzele albe, de aici și dramele. Dar nu trebuie, neapărat, să ți se fi întâmplat ceva ție, autor. Trebuie să ai sentimentul epocii. Personajele se construiesc mai ușor, sentimentul epocii este mai greu de asimilat. Probabil că, dacă acum nu mai scriu, este și pentru că nu mă mai simt implicată.

— Să-i spunem dezamăgire?

— Nu, este o desprindere. Privirea asupra unei epoci prin grila politicului m-a interesat, însă, întotdeauna. Chiar dacă nu era vorba de expuneri directe. Pasiunea aceasta chiar am moştenit-o de acasă. La şapte ani, când tata mă ţinea pe genunchi, nu se ferea să discute cu cei apropiaţi politica zilei. Cum vreţi să fi ieşit altceva din mine? Astăzi, când văd foamea de mediatizare a politicienilor, nevoia mediocră de a sta tot timpul în faţa camerelor, mi se pare că au trecut secole. Sunt parlamentari care nici nu vor să ia cuvântul dacă nu sunt filmaţi, transpiră alergând de la un talk-show la altul. Naţia trebuie să-i vadă de dimineaţa până seara.

— Credeţi că mai poate fi stânjenită, astăzi, critica, de prezenţa unor eroi comunişti în unele dintre filmele dvs., cele care evocau momentul 23 August? Ar mai putea funcţiona raportarea simpatiei pentru ei la ascendenţa dvs. socială, ca o contrarietate iritantă?

— Nu mi se pare onorant ca un critic să se împiedice în astfel de judecăţi. Contrarietatea nu vine, însă, de aici. Ar fi prea simplă explicaţia. După ce voi muri, nu se va mai şti de unde am venit şi, sper, nici nu va mai interesa. Dificultatea de a mă integra unei categorii, de aici se trage totul. Prin opţiunile mele, prin felul meu de a fi, nu semăn cu nimeni din peisajul nostru cinematografic. Acei comunişti anonimi din filmele a căror acţiune se petrece în preajma lui 23 August au existat, au luptat pentru ceea ce credeau ei a fi un ideal, nimeni nu i-a exclus din istorie. Nu erau nomenclaturişti. Nu am făcut niciodată un film din obligaţie, la comandă, inclusiv cele considerate politice. Am cunoscut lumea despre care vorbesc. Am avut colege ai căror părinţi erau comunişti. L-am avut profesor, la Drept, pe Lucreţiu Pătrăşcanu. Am avut profesori mai mari, el nu avea verva altora, care erau şi avocaţi. A impresionat, dacă stau să-mi amintesc, doar prin faptul că a venit fără togă şi că a schimbat protocolul. Până atunci, profesorii titulari intrau pe o uşă, asistenţii — pe alta. Apărea în amfiteatru, la prelegerile lui, şi Belu Zilber cu care, mai târziu, Paul şi cu mine ne-am împrietenit.

„Caius sunt eu“

— Gioconda fără surâs, *filmul cu care în 1968 reveneați în cinematografie, a fost scris în timp, în anii în care ați fost ținută deoparte?*

— Nu, în acei ani nu mai speram să ajung pe un platou. Nu puteam să scriu. Îmi era greu și să trec prin fața unui cinematograf. Mai târziu, într-o toamnă, l-am însoțit pe Paul într-o călătorie de documentare prin nordul Moldovei. Pentru mine este o situație fericită, să merg într-o mașină în care se tace. Sau măcar nu se vorbește mult. Condiția mea ideală de lucru nu este biroul. Așază-mă la o masă de scris și m-ai omorât. Scriu pe genunchi, pe unde apuc. Am străbătut, atunci, distanțe mari. Se petrecea ceva, dar la început nu mă cuprindea, nu mă implica și pe mine. Începusem, însă, să trăiesc, din nou, acea stare de grație. În două săptămâni scenariul era gata. Mă întorceam la film, nu mă cunoștea nimeni. Îmi aduc aminte că Neculai Constantin Munteanu, care lucra la revista *Cinema*, m-a întrebat într-un interviu: „De unde ați apărut, doamnă?“ Am făcut *Gioconda...* cu multă dragoste, dar și cu timiditate, poate chiar cu o anume crispare. Încă nu-mi trecuse, nu aveam dezinvoltură. Cred că scenariul rămâne mult peste acest film la care, cândva, mă gândeam că l-aș reface cu mare bucurie. Am stat atâția ani departe de cinema, timp în care habar nu aveam ce filme apar în lume. Nu aveam o experiență cinematografică, doar una sufletească din care, mi-am

dat mai târziu seama, am învăţat enorm. Nu ştiu cum aş fi putut vorbi despre acea epocă, dacă nu aveam experienţa închisorii, a suferinţelor şi a frustrărilor mele. Discutam cu un excelent inginer de sunet, Silviu Camil, despre sunetul de zăvor auzit din interiorul celulei, aşa cum îl auzeam eu, şi care este diferit de acelaşi sunet perceput din afară. Odată, într-o discuţie cu un ministru, să-i spunem ministrul Culturii, titulatura de atunci nu mai zice nimic astăzi, cineva a replicat, când a venit vorba despre mine: „Merci, ea a făcut închisoare." Să fi fost gelos? Ce-i drept, puşcăria mi-a dat o experienţă de viaţă. Dintr-o bucurie perpetuă în saloane nu ştiu ce operă s-ar putea naşte.

— *Nu-mi închipui că oficialităţile nu erau cu ochii pe dvs., chiar dacă trecuseră câţiva ani buni. Cum au primit* Gioconda fără surâs*?*

— Pe scurt, era să fiu din nou dată afară. Secretarul cu propaganda de atunci, cred că îl chema Stoian, a fost îngrozit. După opt ani de recluziune, mă aştepta altă înlăturare, iar de data aceasta era limpede că nu mai exista cale de întoarcere.

— *Ce vi s-a reproşat?*

— Nostalgia unei lumi intelectuale pe care o voiau apusă. Într-un fel, cam aceleaşi lucruri ca şi la *Vântul de martie*. I-a deranjat personajul Caius Bengescu, fiul de moşier, poetul şi omul ratat care a pierdut totul, nu numai dragostea. Nu l-am făcut un monstru. A rămas un bărbat trist, lucid, care ştie ce îl aşteaptă. Femeia iubită, părăsită, reîntâlnită după mulţi ani, ingineră „realizată" dar cu o viaţă personală irosită, nu-i dădea cu ceva în cap. Poate la asta se aşteptau. Din fericire, peste câteva zile aveam să aflu din presă că secretarul respectiv a fost schimbat, rotit, şi aşa am scăpat. A venit Ion Brad căruia îi datorez, în fapt, revenirea mea în cinematografie. De intervenţia cenzurii pe ici, pe colo, nu m-a putut salva, însă, nimeni. A trebuit să schimb versurile pe care le spune, la un moment dat, eroul: „Rănit, m-am întors la casa părinţilor mei şi m-au lătrat câinii./ M-au ajuns, deopotrivă, gloanţele prietenilor şi ale duşmanilor." Mi s-a comunicat că nu se poate. Am fost nevoită să inventez ceva care să semene cât de cât, să aibe un sens în gura lui Caius şi să nu distoneze la post



Înşelătoarea regăsire a foştilor îndrăgostiţi din Gioconda fără surâs, *cu Silvia Popovici şi Ion Marinescu*

sincron: „Rănit, m-am întors la vatra iubirilor prime şi le-am găsit stinse./ M-au ajuns, deopotrivă, uitarea prietenilor şi uitarea duşmanilor."

— *Cine încearcă să vă regăsească în vreuna dintre eroinele dvs., spun să vă regăsească, pentru că de identificare nu poate fi vorba, poate să-şi bată mult şi bine capul. Simpatia dirijată către Caius este, însă, evidentă. Pe el chiar îl putem bănui că aparţine biografiei dvs.*

— Toată lumea mă caută în nu ştiu ce roluri de femei care nu au nimic comun cu mine, dar singurul personaj în care aş putea fi ghicită este, într-adevăr, Caius Bengescu. Dacă mi se dă voie, voi spune „Caius sunt eu". Nu cred, însă, că el a dispărut din filmele mele odată cu *Gioconda...* Într-un fel, seamănă cu bătrânul din *Ce lume veselă...* Poate că acesta este Caius la bătrâneţe, condamnat să se stingă pentru că dispăruse specia, nu mai exista nici urmă din el în istoria noastră socială.

— *În acest prim film aduceaţi un bun actor de teatru care, însă, nici înainte şi, din păcate, nici după, nu mai făcut casă bună cu*

cinematograful: Ion Marinescu. Dvs. l-ați văzut, *dar i-ați schimbat tipul fizic. Toți am rămas aproape șocați când l-am descoperit blond, suplu.*

— Avea multe calități, dar nu pe acelea ale rasei lui Caius Bengescu. Eroul meu avea o amărăciune fermecătoare, un aer melancolic ce amintea puțin de boierii pașoptiști ai secolului al XIX-lea. Toate acestea erau ale rasei sale, de aceea se îndrăgostise fără scăpare Irina. Atracția față de o clasă superioară este mortală. I-am cerut să slăbească zece kilograme în câteva săptămâni. Am refuzat să-l îmbrac tot timpul în costum și cravată, era prea prețios, i-am pus un pulovăr cu *col roulé*, ținută etern valabilă, costumul repede demodabil ajunge o caricatură. Când îmbraci un personaj, trebuie să iei din modă ceea ce nu poate fi caricaturizabil. Mi-aduc aminte, Carandino a scris atunci o cronică entuziasmată despre *Boieriile sufletești*. Din fericire, m-a înștiințat; spun din fericire, pentru că l-am rugat să nu o publice, toată lumea știa că suntem buni prieteni, ne apropiaserăm după ieșirea lui din închisoare. Marinescu — Jeannot, cum i se spunea — era un actor de o inteligență extraordinară, cu o remarcabilă putere de muncă și de o seriozitate care pe mine mă cucerește întotdeauna. Este ceea ce am prețuit și la George Motoi, cu care am lucrat mai multe filme. Pot să rabd orice lângă un actor, dar nu și neseriozitatea. Nu am, însă, de ce să mă plâng. Întâlnirile mele cu actorii au fost minunate. La Silvia Popovici m-am gândit din prima clipă. Dincolo de fragilitatea ei, de conturul atât de diafan, avea o forță fantastică. Atunci când cineva are ochii și privirea ei, nu o poți lăsa doar în condiția de ingenuă. Nu știu cum pusese luminile, la un moment dat, Alexandru Întorsureanu, am rămas uluită, ochii Silviei dădeau un efect de incandescență, ca al unui bec aprins. Natura nu i-a dăruit tipul fizic dramatic adecvat genului ei de înzestrare actoricească, avea un trup de fetiță cu o privire fabuloasă, dar marele ei talent i-a permis să-și contrazică această condiție fizică.

— Peste patru ani, în Serata, *„ați urâțit-o".*

— Era, mai ales, stranie, complexată şi urâtă de tatăl ei. „Vulgaritatea şi lipsa de frumuseţe le moştenesc, probabil, de la mama", spune ea. Când Lucia Olteanu a văzut-o coborând scările, nu i-a venit să creadă. Pentru ca o actriţă tânără şi frumoasă să accepte asta, îţi trebuie nu numai generozitate, ci şi un talent ieşit din comun.

— *Cunoşteaţi filmul lui Iulian Mihu şi Manole Marcus,* La mere*? În 1955 Silvia Popovici era încă în Institut. Chiar şi după câţiva ani, printre studenţi, printre noi, tinerii cinefili ai anilor '60, se vorbea despre el.*

— Da, văzusem filmul şi, după ce am ieşit din sală, am spus: „Aştept ca fata asta să crească, să se maturizeze." Îmi amintesc că după acea „demascare" a mea din cinematografie, când până şi unii dintre cei mai buni prieteni mă ocoleau când mă zăreau, într-o zi m-a văzut fetiţa aceasta venită din provincie. A traversat în goană bulevardul şi s-a repezit să mă îmbrăţişeze. Nu am uitat gestul acela. Ani de zile mi-a fost un suport sufletesc. Distribuirea Silviei Popovici în filmele mele nu am făcut-o, însă, din recunoştinţă, şi nici din prietenia care ne-a legat mai târziu. I-am purtat, întotdeauna, o mare admiraţie pentru forţa ei, dublată de un devotament fără margini. Nici un efort nu i se părea prea mare. Cineva „de sus" mi-a atras atenţia că aş face mai bine dacă aş renunţa la ea, pentru că, „undeva", nu este bine vă-



Un gând al Silviei Popovici, pe spatele acestei fotografii: „Sunt atât de mândră că eşti prietena mea"

zută. „Bine că mi-aţi spus — i-am răspuns — de acum încolo o voi lua şi când nu trebuie."

— În drumul acela prin Moldova, în timpul căruia s-a născut ideea Giocondei... *aţi întâlnit pe cineva care să semene, cât de cât, cu viitoarea eroină a filmului?*

— Nu, în capul meu exista doar ideea a ceea ce poate să însemne drama femeii în acea epocă de „triumf al construcţiei socialiste". Absenţa surâsului mi-a fost inspirată, acum pot să spun, de o anumită împrejurare. Mă uitam cu interes, în şedinţe, la Constanţa Crăciun, pe atunci ministru al Culturii. Avea, întotdeauna, o mască glacială. Cu nu ştiu ce ocazie, cineva a spus o mare prostie. A fost prima dată când am văzut-o pe această femeie care nu surâdea niciodată izbucnind într-un hohot de râs reprimat urgent. I s-a părut, probabil, că nu era de demnitatea ei. Am păstrat sugestia acestei imagini. A femeii care nu avea voie să zâmbească.

— Irina din Gioconda fără surâs *deschide seria personajelor feminine din filmele dvs., eroine cu capul pe umeri, cu viaţa în propriile mâini, dar o viaţă pe care, în afara profesiei, o ratează sistematic. Cineva care vă cunoaşte superficial ar putea să creadă că sunteţi o feministă. Vă interesează, dincolo de raporturile cu istoria, eşecul individual. Nu sunteţi prea dură cu toate aceste „Gioconde fără surâs"? De ce mai toate au meserii aspre, sunt inginere, arhitecte?*

— Sunt profesii impuse de secolul pe care l-am lăsat în urmă. Nici vorbă să fiu feministă. Nu văd pentru ce drepturi ar trebui să lupt. Pentru mine a luptat altă generaţie. Eu sunt pentru rostul femeii alături de bărbat. Aş vrea să nu fiu înţeleasă greşit. Am în vedere femeile obligate să muncească pentru a spori bugetul familiei. Dacă talentul este un blestem căruia nu i te poţi sustrage, dacă există mari vocaţii pentru ştiinţă — cum să nu mă gândesc la Sofia Ionescu, prima femeie neurochirurg, dar nu numai la ea? — de alte meserii am fi putut să fim scutite. Astăzi, femeile sunt puse în situaţia de a cunoaşte toate slăbiciunile bărbaţilor. Ceva din aura, din misterul acestora, s-a dus. Înainte erau vă-

zuţi doar din interiorul cuplului, „Soţul meu lucrează“, „Tata este la serviciu“ etc. Acum, ne batem de la egal la egal iar, uneori, le suntem superioare. Când filmam *O lumină la etajul zece*, pe un şantier, vedeam fete tinere, frumoase, muncind de dimineţa până seara pe schele. Ce femei, ce mame mai puteau fi? Nu aceasta este egalitatea pe care ne-am dorit-o. Cu vreme în urmă, bărbaţii îşi asumau obligaţii, de aici şi o anume demnitate. Drama femeii de azi, nefericita învingătoare care a pierdut tot, este dispariţia protecţiei bărbăteşti. Viaţa de cuplu a ajuns o chestiune de igienă. „Ce nefericite de femei v-au luat de bărbaţi, cine mai are încredere în voi?“, spune eroina din *Aici nu mai locuieşte nimeni...*

— *...al cărei eșec l-ați dus până la expresia lui ultimă, neputința supraviețuirii, sinuciderea.*

— „Eșecul meu este pe toate planurile“ — mărturiseşte ea. Ratarea maternității este cel mai greu de îndurat. Singurătatea o înconjoară din toate părțile, înfrângerea este pe față, celelalte eroine ale filmelor mele se stingeau, nici una nu ajunsese la ultimul etaj, mai aveau de urcat. Mai este ceva: nu-mi pot stăpâni destinul eroilor decât până la un punct, așa cum se întâmplă și cu copiii, în viață. Îi crești, îi duci o bucată de drum, apoi decid ei singuri ce au de făcut.

— *În general, cel de-al doilea titlu, fie el film, roman, este socotit adevărata probă de foc a unui autor.* Serata *a avut o bună primire, inclusiv din partea criticii.*

— Am beneficiat de o anumită simpatie, atunci. Lumea nu-şi închipuia că după *Gioconda...* aș putea să merg mai departe. Cât despre critică, poate că fost luată puțin prin surprindere. Nu cred că era pregătită să mă întâlnească într-un astfel de film.

— *Filmul s-a născut din acel sentiment al epocii, despre care vorbeaţi mai înainte, dintr-o amintire irepresibilă?*

— Eram încă o adolescentă în 1944, nu eram un om copt, dar în vara aceea am avut sentimentul că mi se împarte viața în două. Mă uitam uimită la unii dintre maturii din jurul meu, nu-şi dădeau

seama că din noaptea de 23 August viaţa noastră nu va mai fi aceeaşi, că am intrat într-o altă istorie. Eram la ţară, lumea se bucura că a scăpat, în sfârşit, de război, deşi nu avea să fie chiar aşa. Iar ne-am dus pe front, iar au murit oameni. După revoluţie am fost, într-un an, la festivalul de la Karlovy Vary. A venit acolo ambasadoarea Shirley Temple să dezvelească un monument în cinstea eroilor americani. Despre românii morţi în Tatra nu auzise. După 23 August mulţi intelectuali au aderat la stânga, neştiind ce urmează. În *Serata* apărea, pentru prima oară într-un film de-al nostru, un intelectual care era alături de acţiunile din acea vreme ale partidului. A stârnit discuţii. Personajul lui George Motoi (Cristea), aşa cum îl scrisesem şi chiar îl filmasem, trebuia să moară, era aşteptat de nemţi în pădure, la Băneasa, şi lichidat. Descoperiseră secretul „seratei". Era lăsat acolo, un cadavru printre altele, în timpul războiului. Secretarul C.C., peste al cărui cuvânt nu se putea trece, nici nu a vrut să audă de un astfel de final. Cum să moară un asemenea erou? Aşa a apărut acel sfârşit aşa-zis „deschis", care nu seamănă cu direcţia către care se ducea filmul. Eu aş fi-vrut ca nimeni să nu afle cine a fost, cu adevărat, acel om misterios, să i se piardă urma în istorie. Nu va fi singura imixtiune a cenzurii în filmele mele. La *Trecătoarele iubiri* intervenţia a fost mult mai dureroasă.

— Ajungem şi acolo. Asistăm, în Serata, *la o paradă a inconştienţei voioase, a indiferenţei când elegante, când cinice în raport cu momentul istoric. Ţara era în război. „Ce vină am eu dacă mor? Papa nu moare, fratele meu nu moare, unchii mei trăiesc, prietenii noştri trăiesc cu toţii" — este o frază aruncată de o domnişoară, în paşi de dans, dar ea ar putea fi atribuită şi celorlalţi, maturilor care gândesc la fel, dar nu au curajul să o spună. Există, însă, cineva, bătrânul profesor, gazda care nu coboară de la etaj. Îşi priveşte oaspeţii de sus, cu dispreţul aristocratic al celui pentru care istoria fost o tablă de şah. Jocul politic a fost „amuzamentul lui", „jucam şah cu figuri vii" — mărturiseşte el. Interpretat de György Kovács, actor cu aura nobleţei, revăzut astăzi, din unghiul altui orizont de aşteptare, personajul se aşază într-o mică serie, a celor*



György Kovács, un Ghepard la răscrucea istoriei,
alături de George Motoi, în Serata

despre care dvs. veți spune, mai târziu, prin gura eroinei din ultimul dvs. film, că au tristețea speciilor care dispar. Își cunoaște nu numai diagnosticul, iminentul sfârșit, dar presimte și ce va urma. Ce se va întâmpla cu toată acea lume din care făcea parte.

— Profesorul se definește în ultima lui apariție, atunci când se adresează invitaților: „Prieteni, țin să vă salut în casa mea, în această noapte care pune capăt unei Istorii și deschide o alta. Marile momente aduc întotdeauna cu sine mari semne de întrebare. Ceea ce vă doresc este să puteți răspunde la ele. În ceea ce mă privește, eu voi fi scutit de această obligație. Nu este prima favoare pe care soarta mi-o face dar, epicureu până la capăt, va fi primul chiul pe care eu îl trag vieții. Vă doresc, în continuare, petrecere frumoasă."

— Distincția lui Kovács, melancolia lui ce răzbătea dincolo de coloratura cinică, îmi evoca, la fiecare întâlnire cu filmul, imaginea Ghepardului viscontinian. Nu v-ați gândit nici o clipă la el?

— Nu este imposibil, cred, ca sentimentul prăbușirii unei lumi să fie același, fie că ești duce milanez sau o mică fiică de moșieri din Oltenia. Nu pot să spun că lumea aceasta îmi era nefamiliară. Aveam profesori de Drept în familie. Eram foarte tânără și, apoi, trăiam în provincie, într-o societate mai închisă, totuși știam atâtea.

— Vă propun să sărim puțin peste cronologie și să ne oprim la filmul Pe malul stâng al Dunării albastre, *deși nu el a urmat* Seratei. *Aparține, însă, aceluiași arc de timp istoric.*

— Nu am putut uita cum arăta comuna noastră în acea cumplită primăvară a lui 1944. Ni s-a dat vacanță mult mai devreme, pentru că începuseră bombardamentele. Am venit acasă, la țară. Pentru cei care au trăit la sat s-ar putea să fie de prisos ce povestesc eu, acum, dar celor care nu știu, poate le va spune ceva imaginea pământului în aprilie, fără vegetație, o întindere neagră, fără pete de culoare. Doar piersicii sunt înfloriți. Peste această natură care abia dădea să renască, băteau clopotele de mort pentru cei căzuți pe front, în timp ce la conace se juca pocker, tenis. Trăiam sentimentul unui dezacord groaznic.

— Ați mai fost întrebată: de ce nu există aceste imagini în nici unul dintre filmele dvs. și ați răspuns că nu ați mai găsit niciodată, și nicăieri, dealuri ca acelea, și nici sunete de clopot atât de sfâșietoare. În epoca modernă, spuneați, „piersicii sunt cultivați pe spaliere și aliniați ca soldații". Nu puteați să dați de acele dealuri din amintire pe undeva, cine știe unde, sau să le reconstituiți?

— Era, practic, o imposibilitate.

— Personajele din Pe malul stâng... *dinamitează lumea despre care vorbim printr-un derizoriu tot mai accentuat. Unchiul Guy ar fi putut să apară și în* Serata, *nici el nu știe pe ce lume trăiește:* „Mes enfants, *ce vremuri, ce vremuri! Ce aud? Suntem iar în război?* (...) Mais au fond, *cu cine luptăm?* Et pourquoi?" *Nu este departe, în toată această stare de gaga, de artista de șantan Zaza, ajunsă prin efracție moștenitoarea conacului, cea care se întreabă: „Păi, ce furtună să vină?"*

— Ea se și consolează, ridicol, are chiar o imagine radioasă a viitorului: „Şi ce dacă vin rușii? Să vină. Am auzit că ăstora le place arta." Am construit personajul ca pe un virus introdus în această lume. Cineva se salvează, cine merită, fetiţa, despre care am mai vorbit. Ţin mult la această imagine a ei, desculţă, în cămașă, târând drept unică avere portretul mamei.

— Zaza, virusul despre care vorbiți, mi se pare unul dintre acele personaje importante mai ales prin ceea ce coagulează în jurul lor. De altfel, o regăsim în Figuranţii, *cu acea întreagă cohortă de „figuranți ai istoriei", într-un „film în film". Îi vedem cum stau în devălmășie la coadă, pentru a se înscrie pe lista celor care urmează să fie acceptați sau nu să umple fundalul unei „pelicule de epocă". Progresia derizoriului este evidentă aici. Nu ați fost prea neîndurătoare cu ei? Nu-i lovise destul istoria?*

— Erau aceiași care refuzaseră dincolo, în *Pe malul stâng al Dunării albastre*, să înțeleagă ceva din ceea ce se întâmpla în jur. Așa mi s-au înfățișat mie. Nu cred că personajele mele sunt mai caricaturale decât cele ale lui Călinescu, în *Bietul Ioanide.*

— În același arc de timp istoric, Wajda vedea eroi într-un fel asemănători învârtindu-se fantomatic, într-un cerc, în acordurile unei poloneze. Erau bătrânii intelectuali care voiau să părăsească țara. Istoria lor a fost, însă, infinit mai complicată. Acolo au fost războaie fratricide. Mă gândesc și la Maciek din Cenușă și diamant, *cel care moare pe un maidan după ce, exact în prima zi de libertate, împușcase un nomenclaturist, un secretar de partid. Agonia printre gunoaie, „gunoaiele istoriei", s-a spus, a stârnit multe discuții în epocă, unii au văzut-o și ca pe o pedeapsă pentru vina de a fi optat greșit, fără însă ca asupra cineastului, sau a autorului romanului* Cenușă și diamant, *Jerzy Andrzejewski, să se fi transferat bănuiala vreunui verdict.*

— Ați evocat lumea poloneză și, implicit, o mentalitate în care se poate regăsi și morala catolică a vinovăției, a întrebării până unde și cum te poți amesteca în viața unui om. Noi trăim în România și, vorba cuiva, asta ne ocupă tot timpul. La noi trebuie să

fii bănuit de ceva până și în gândurile tale cele mai intime. Este mai ușor să murdărești, decât să înțelegi.

— *Ironia se stinge în* Aici nu mai locuiește nimeni. *Într-un anume fel, vă mântuiți personajele, fie și pentru că le-ați dat uitării, ați salvat-o pe cea care merita, spuneați. Dar ce salvare! I-ați rezervat, în cele din urmă, un destin tragic, este singurul personaj din filmele dvs. care se sinucide.*

— *Aici nu mai locuiește nimeni* poate fi considerat recviemul. Singura supraviețuitoare este arhitecta, în care ne-o putem imagina pe fata din celelalte două filme precedente. Am vrut să transmit sentimentul acelui epicentru seismic al istoriei, al seismului la care societatea românească este supusă din toate timpurile, ultimul mare fiind comunismul, urmat de replicile lui postrevoluționare, neîndurătoare, și ele. Este eterna dramă a lumii noastre, neputința de a duce la capăt ceva, începând cu propria noastră viață.

— *Și pe arhitecta de acum o vedem urcând mereu scările, ca pe alte eroine din filmele dvs., dar de data aceasta pentru ultima oară: venise pe acel șantier părăsit pentru a-și pune capăt zilelor, aruncându-se de la etaj. De la etajul unui bloc proiectat de ea, se înțelege, neterminat, lăsat de izbeliște.*

— În haosul creat imediat după 1989, nu mai era nevoie de munca ei, construise pentru neant. Ori de câte ori privea cartierul cu case neterminate, care stăteau să se prăbușească, avea sentimentul inutilității muncii ei, al irosirii întregii vieți. Astfel de peisaje ne întâmpinau, în acei ani, pe suprafețe mari. De aceea îndrăznesc să spun: cine a trăit epocile de răscruce și nu a înțeles nimic, a suferit degeaba. Eu una mă consider produsul unui timp în care am suferit și mi-am asumat suferința. M-am socotit îndreptățită să am parte de ea.

— *Am putea să o identificăm în fiica ei pe doctorița din ultimul dvs. film,* Ce lume veselă...? *Tragedia — sinuciderea mamei — o trezește la realitate.*

— Se poate, bineînțeles, fără să căutăm corespondențe în toate amănuntele. Era o adolescentă fără copilărie, își trăise întreaga

existență între două lumi, lângă o mamă preocupată doar de carieră şi vizitarea singurelor rude rămase, cele trei mătuşi, domnişoare bătrâne. Tatăl, „domnul de Paris", plecase înainte de naşterea ei. Până unde poate fi pus eşecul pe seama fiecăruia şi cât este vina vremurilor, ar putea fi o întrebare.

— *Cu sau fără descendență imediat recognoscibilă, eroina din* Ce lume veselă... *se poate revendica, însă, dintr-un alt tip caracterologic, al femeii care nu are de gând să se mai lase înfrântă. „Nu mă mai scoate nimeni din ring pe targă", spune ea.*

— Nu ştim până când. Istoria a învățat-o, în orice caz, ceva. Nu putea să aibă aceleaşi reacții ca acum treizeci de ani. A dobândit înțelepciune, are altă experiență. A învățat să se apere. Se apără de fostul soț, se apără de o căsătorie cu un arab.

— *Nu este prea cinică în mica ei revanşă? Face un copil cu un bărbat mai tânăr pe care, apoi, îl alungă fără să stea prea mult pe gânduri.*

— Este şi asta o formulă de viață. Pe cine mai sperie, astăzi, cinismul? Într-o lume de oameni castrați sufleteşte, în care nimeni nu mai iubeşte pe nimeni, în care se vând până şi numele de familie, cinismul are o altă culoare, dragostea are altă culoare. Ura — de asemenea. Sentimentele rămân, dar se colorează altfel.

— *Până la acest din urmă film, vorbeam şi vorbeați despre o trilogie:* Pe malul stâng al Dunării albastre, Figuranții, Aici nu mai locuieşte nimeni. *Ultimul este şi primul realizat după 1989. Am impresia că nu v-ați gândit de la început să continuați* Pe malul stâng... *cu* Figuranții, *pentru că cele două sunt despărțite de filmul* O lumină la etajul zece. *Mai târziu, după revoluție, aveați în cap încheierea unei trilogii?*

— Nu am programat nimic. Eu nu mă pot concentra decât asupra unui singur film. Toate, inclusiv ultimul, despre care s-ar putea spune, astăzi, că încheie o tetralogie, s-au aşezat astfel de la sine. Trăind o viață cu sentimente înrudite, era firesc ca filmele să capete o anume coerență. Cred că autorii îşi concep mai rar

filmele în vederea așezării lor în viitoare cicluri, asta ține mai degrabă de îndeletnicirea criticilor, a istoricilor.

— Mă întorc puțin în urmă. Mai există o femeie care urcă scările unei case neterminate, într-unul dintre filmele dvs., inginera Maria din O lumină la etajul zece, *din 1984. Acuzată pentru sabotaj economic, condamnată, după ieșirea din închisoare va fi reabilitată, i se va da chiar și un nou carnet de partid. Nu puțini au văzut în trecerea ei pe lângă steagurile roșii o cadență triumfalistă.*

— Triumfalistă? Este ca și când te-ai întoarce din război fără mâini și fără picioare, dar ai fi târât pe sub Arcul de Triumf. Din punctul de vedere al autorităților, era reabilitată, dar amintiți-vă că era cumplit de singură. Nu se poate să nu-i vezi disperarea cu care strânge la piept un copil străin, imagine cu care, de altfel, se și termină filmul. Mi-ar fi făcut plăcere să se observe alte amănunte, de exemplu cum mănâncă numai cu lingura, reminiscență a vieții din închisoare. Triumfalismul era al epocii. Ce altceva vedem în Eisenstein? De ce eu, care sunt doar un mic regizor din Balcani, să fiu judecată cu alte unități de măsură? Filmele se văd, și ele, cu talent. Să fiu judecată acolo unde greșesc din punctul meu de vedere, nu al criticului. Eu nu sunt obligată să nu te trădez pe tine, critic, ci să nu mă trădez pe mine.

— Mă întorc și mai în urmă. Nu am vorbit despre Trecătoarele iubiri, *din 1974, titlu important în creația dvs. Știu că v-a adus multă suferință. După vizionare, ați fost silită să introduceți în acest film al imposibilității tragice a exilului definitiv, o întreagă secvență, cea a întâlnirii foștilor colegi ai eroului care a ales să plece din țară. Ei trebuiau să „înfiereze" gestul acestuia.*

— *Trecătoarele iubiri* a fost atât de maltratat, încât aproape că nu mai pot să-l văd. Nu a fost spectator să nu observe acel corp străin care era secvența amintitei întâlniri. Am filmat-o după șase luni de la predarea copiei standard. Am fost întrebată de ce am adus eroul să moară în țară, „ce suntem noi, cimitir de elefanți? Să se ducă să moară în lume, acolo unde a plecat". Asta dădea peste cap tot filmul, tot finalul în care apărea calul lui din adoles-



O fotografie greu de privit. Silvia Popovici, Gina Patrichi, Cornel Coman, admirabilii actori din Trecătoarele iubiri, *nu mai sunt de mult printre noi.*

cență, ca o ultimă imagine pe care ar fi dorit să o ia cu el, „dincolo“. Venise iarna și nu aveam travellingul acela circular de care aveam nevoie și nici o ambianță de filmare potrivită. Am cerut o bucată de pânză uriașă și am rugat pe cineva din echipă, pe nea Vasile, zugravul, să-mi picteze un cer cu o ușoară lumină roz. Cred că omul nostru putea să ia Oscarul pentru efecte speciale, nu altceva. Cerul ieșit din mâinile lui era splendid. *Trecătoarele iubiri* a avut parte de intervenții de la un capăt la altul. Când mi se făceau observații pe marginea scenariilor spuneam, întotdeauna, că mai bine scriu altul. Nu sunt în stare să cârpesc. Nu lucrez ca un inginer, nu trasez linii ce pot, eventual, să fie reașezate. Cred în instinct, în intuiție. Când filmul este terminat și trebuie să refaci, atunci chiar poți să te dai cu capul de pereți. Scena din lift nu a ajuns întreagă în forma difuzată pe ecrane. Cred că era tot ce filmasem eu mai bine până la acea oră. Întâlnirea Lenei cu Andrei, pe malul mării, era cumplită. Dincolo de senzualitatea gesturilor, de cele câteva secunde când ea apucă mâna bărbatu-

lui făcând-o prizonieră, exista dramatismul cuvintelor aruncate după atâția ani. „Ești fericită — întreba Andrei — Nu? De ce ? Nu este nici el suficient de puternic și nici destul de arivist? Iartă-mă, uitasem că vorbesc cu o femeie.“ Tot ceea ce scrisesem a fost atât de periat, încât rămăsese o replică din două. Până în ajunul zilei în care trebuia să filmez, bătrâna doamnă întâlnită de Andrei pe plaja pustie, interpretată de Beate Fredanov, nu era bretonă, ci rusoaică, de aceea privea mereu spre țărm, către Crimeea. Un telefon urgent de la București, din partea conducerii, m-a anunțat că pot să-i dau orice naționalitate vreau, numai rusoaică — nu. Am crezut că îmi îmi va crăpa capul acolo, pe teren. Nu eram în stare să compun nici măcar o legendă, pentru o fotografie, darmite o secvență nouă. Beate, toată echipa așteptau. Era octombrie. Știți ce înseamnă octombrie la mare. Atunci am văzut trecând herghelia aceea de la Mangalia. M-am dus acasă să scriu scena, întrebându-mă ce nație să-i atribui femeii, o nație care nu are vocația exilului. Nu putea fi grecoaică, evreică. Franțuzoaică? Dacă cineva se gândea la „să-ți trăiască franțuzoaica“? Mi-am zis că bretonă sună măcar altfel, o puteam plasa acolo, în Bretania, în acel neguros capăt al Franței, cu amintirile ei. Beate Fredanov a plecat, apoi, în străinătate, mi-a părut atât de rău că nu am mai putut să lucrez cu ea. Cinematografia noastră a trecut pe lângă o actriță excepțională.

— *Din fericire, varianta de autor a filmului* Trecătoarele iubiri *există, a fost difuzată pe un post particular de televiziune.*

— Mă și mir, cred că din întâmplare s-a găsit acel exemplar, nu-mi închipui în ce fel l-a salvat cineva.

— *L-am întrebat pe istoricul Bujor T. Rîpeanu, care pregătea pentru tipar volumul al II-lea din Repertoriul filmografic, perioada 1970–1979. Din cercetările sale rezultă că „datele tehnice ale copiilor existente în Arhivă nu permit identificarea originalului (35 mm.) după care s-a realizat acea copie video. Doar un examen comparativ al tuturor materialelor existente la ANF cu foaia de montaj va permite clarificarea problemei“. În sfârșit... După o naștere atât de dramatică, la premieră,* Trecătoarele iubiri *a fost ana-*

lizat mai ales ca un film al dorului de țară, singura netrecătoare iubire. Cred că unghiul în care ne plasam noi, criticii, atunci, era cel mai favorabil susținerii lui. Una dintre replicile eroului, dată medicului de care nu-l leagă amintiri prea plăcute, ne-a servit drept argument. Întrebat de ce s-a întors din Germania, Andrei răspunde: „Pentru că mi-a fost dor până și de dumneata.“ Era ceea ce se numește o replică-cheie cu care însă, mai târziu, aveați să spuneți, nu s-au deschis toate ușile.

— Am răspuns cândva, într-un interviu din revista *Cinema*. Calitatea supremă atribuită în epocă era aceea de a fi „un film de dezbatere“. Cu asta se astupa gura. Mărturiseam, atunci, că „sentimentele pe care le încerca eroul meu erau mult prea confuze, dureroase și demne în același timp, răscolitoare și calme, analizabile și de neanalizat pentru a numi toate acestea simplu și sonor dragostea de țară. Am avut sentimentul că cineva a transformat un cântec de flaut într-un sunet de goarnă“.

— *A durat cam mult până s-au stins ecourile „cântecului de flaut“, pentru că abia după șase ani ați intrat în producție cu* Lăpușneanu. *Dar aș vrea să amânăm puțin discuția despre acest film care ocupă un loc aparte în creația dvs., pentru a face loc unei întrebări ce ne menține în universul evocat până acum. V-am auzit adeseori spunând despre un cineast că „nu are biografie“. Ce înseamnă, pentru un creator, să aibă o biografie, chiar atunci când filmele sale nu sunt autobiografice?*

— Biografia este suma întâmplărilor semnificative pe care ți le-ai asumat, le-ai asimilat. Ce anume înțelegi dintr-o epocă, în afara avantajelor sau dezavantajelor personale. Opțiunile unui artist nu se formează în funcție de ele.

— *Sunteți singurul cineast român și printre puținii de aiurea, care nu a colaborat, niciodată, cu nimeni, dar cu nimeni, la scrierea unui scenariu. Nu ați fost tentată, nu ați simțit nevoia, nu v-a surâs, niciodată, o idee a altuia? Fellini, pe care îl iubiți atât de mult, avea familia lui de co-scenariști, a căror muncă se topea în ceea ce numim universul fellinian.*

— Eu nu i-am întâlnit şi nici nu am simţit nevoia să-i caut. Aşa se face că am lucrat un film cam o dată la trei ani. Un scenariu de film este, la urma urmei, un roman condensat.

— Nu aţi simţit nevoia să fiţi contrazisă, atunci când filmul se află în stadiul de scenariu? Sunt cineaşti care scriu foarte bine, dar lucrează cu alţii.

— Nu, nu în această fază. Poate în timpul concepţiei, al facerii. După, sunt ca o mamă care a născut. Cărei mame i-ar conveni să i se spună că pruncul ei nu este prea reuşit? Când am încheiat scenariul, am terminat şi filmul, s-au terminat incertitudinile, asta este şi drama mea. Mă aşteaptă suferinţele din timpul filmării care îmi contrazic imaginile.

— Dar contrazicerea aceasta trăită de dvs. este fatală. Într-un fel, filmele avansează ca într-o permanentă cursă cu obstacole.

— Eu trăiesc cursa aceasta şi ca pe un blestem al unei arte care nu se poate plia ca o mănuşă pe idee. Mereu se va interpune ceva între imaginea ta şi ceea ce îţi pune la dispoziţie realitatea. Dacă cinematografiile dezvoltate se pot juca, astăzi, cu tehnica, cerului nu-i putem comanda, orice am face. Trebuie să-i aşteptăm bunăvoinţa de a fi senin sau înnorat, atunci când avem noi nevoie.

— Aţi stat, toată viaţă, lângă un scriitor ca Paul Anghel, care iubea filmul. Nu aţi fost, niciodată, ispitită să lucraţi împreună?

— Am susţinut, mereu, că avem mai mulţi regizori buni decât scenarişti. Lui Paul nu-i plăcea tehnica scenariului, concizia lui. Scriind scenarii, prozatorii şi-ar putea distruge arta. Hollywoodul a încercat, cândva, cu Faulkner, cu Scott Fitzgerald, i-a angajat pe post de scenarişti, fără succes, însă. Scriind scenarii, eu mi-am pierdut capacitatea de a relata în termenii analizelor ample, descriptiv. Scenaristica înseamnă răstignirea pe spalierele unor rigori. Concizia este una dintre reguli. Vă dau un exemplu din *Pe malul stâng al Dunării albastre*, unde una dintre primele replici conturează un destin. „Eu am fost trăgătoare la viaţa mea — spune eroina interpretată de Gina Patrichi. La circ, zburam mărul de pe creştetul partenerului." „Wilhelm Tell?" „O, nu, nu-l chema aşa. Era italian, Aldo Fronzini." Din aceste puţine schimburi de

cuvinte aflăm, din prima secvență, toată biografia eroinei, cu cine avem de-a face.

— *V-ați pierdut capacitatea analitică pe care ați fi putut să o exersați, la o scară mai înaltă, în literatură pentru că, altfel, cinematograful dvs. este el însuși unul analitic, el dictează și tipul de frază cinematografică, sintagmă pe care știu că o preferați „scriiturii".*

— Filmul de analiză este extrem de pretențios în folosirea arsenalului nostru de procedee, transfocator, panoramic, travelling. Dacă epicul este mai ușor manevrabil, analiticul cere precizia și eficiența unei operații pe creier sau pe cord deschis. Pornind de la întâlnirile mele cu tinerii, la Costinești, mi-am imaginat, cândva, o discuție despre travelling. Când și de ce se filmează din travelling? Atunci când personajele se deplasează și trebuie urmărite, cine nu știe? Insuficient. Se poate filma foarte bine și din panoramic sau chiar dintr-un unghi fix. Travellingul asigură posibilitatea de a menține constantă relația dintre obiectiv și subiectul filmat, dar și de a escalada axul optic, schimbând direcția în cadru a mișcării personajelor, în funcție de o necesitate nou ivită. Împreună cu transfocatorul, relativ mai nou apărut la dispoziția noastră și cu vechea cunoștință care este panoramicul, înlesnește o bună articulație și suplețe frazei cinematografice, a scriiturii, dacă vreți. Până acum am vorbit numai de pe versantul tehnicii, pentru că, în fapt, toate acestea se întâmplă doar când folosirea travellingului și a celorlalte mijloace se supune unei idei. Un bun observator își dă seama când modalitatea scrierii unui cineast ține de artă, sau măcar de un bun nivel profesional, și când are de-a face cu o simplă înșiruire de cadre, chiar dacă acestea sunt filmate făcând uz și de transfocator, și de panoramic, și de travelling. Să ne amintim de jocurile lui Hitchcock cu spectatorii. Insinuează orice senzație, orice idee dorită de el, pentru ca apoi să o anuleze cu un singur gest și să o înlocuiască cu o alta. Să admitem că este ceva mai complicat decât să-ți informezi spectatorul despre deplasarea personajelor dintr-un loc în altul, spații în care se petrec întâmplări ce se lasă, oricum, ușor observate și cu ochiul

liber. În cazul lui Hitchcock, cea mai mică eroare în ceea ce numeam mânuirea bisturiului ar ucide senzaţia. Aici, exprimările aproximative sunt fatale. Pentru inducerea unei senzaţii, lovitura trebuie să nimerească musca. Aproximativul poate fi tolerat doar în filmul epic. Spun tolerat şi nu acceptat.

— Mă surprinde, drept să spun, că aţi ales cazul unui cineast care decupează mult, ceea ce nu se întâmplă în cinematograful analitic, căruia îi aparţineţi. Mai degrabă m-aş fi aşteptat să vă opriţi la Bergman, la Antonioni.

— Am ales intenţionat cazul unui genial constructor de senzaţii pentru a-mi susţine ideea că, în nararea cinematografică, determinant nu este unghiul de filmare în sine, oricât de spectaculos ar fi el, determinantă nu este mişcarea de aparat, oricât de inedită, determinant nu este nici obiectivul, oricât de bine ales. Hotărâtoare este relaţia dintre cele trei elemente, iar gama posibilităţilor care o absorb, în care o regăsim, este infinită, asemenea mişcării figurilor de şah. Practic, soluţiile sunt inepuizabile. De aceea şi inutilitatea tristă a copierii unei scriituri care se va dovedi inadecvată unei anumite scene. Dacă scena în cauză este un unicat, şi este normal să fie aşa, atunci şi filmarea trebuie să fie unicat. Un artist se chinuieşte în van să găsească această unicitate cu orice preţ. Chinul cineastului se află în altă parte, nu în întrebarea „Cum să fac eu să fie altfel?" Chinul nu poate însemna altceva decât trăirea ideii. Cât despre exprimarea ei, responsabil este acel ceva care ne ia în stăpânire peste voinţa noastră, care se naşte şi se cristalizează în urma unui metabolism atât de misterios: stilul. Acesta nu se caută, nu se alege. Dacă e să-l dobândeşti, îl ai, dacă nu... Am văzut regizori fascinaţi de moda relatării sumare, în propoziţiuni (cinematografice) care se rezumă, ostentativ, la subiect şi predicat. Nu cred că poate fi vorba de un stil. Este doar un teribilism, şi-l poate îngădui, ca pe o glumă, un cineast consacrat care îşi permite să se joace. Şi asta doar o singură dată, un singur autor. Cel de al doilea, cel care o va repeta, nu va realiza decât un plagiat fără nici un haz. O excentricitate insignifiantă, un film ce porneşte de nicăieri şi te duce

niciunde. Ignorarea expresivității unghiului de filmare, a obiectivului și a mișcării camerei constituie, în fond, o lacună gravă. Cu aceste trei elemente se compun, în film, adjectivele, adverbele, punctuația, sintaxa, de fapt tot ce înseamnă o scriere cinematografică nuanțată, care poate ține pasul cu literatura. Ne-am putea imagina o operă literară articulată doar din subiect și predicat? De ce nu ar fi la fel și cu filmul?

— Poate că sunt cineaști cărora nici nu le trece prin cap să țină pasul cu literatura, care experimentează în răspărul acesteia. Grav este, așa cum spuneați, când o excentricitate, oricare ar fi ea, devine un fenomen de modă, cum s-a întâmplat mai nou, cu Tarantino. Dar vorbeați, mai înainte, despre filmul analitic, de la care vă revendicați, și despre unele modalități ale scriiturii. Mulți asociază genul cu punerea sub lupă a trăirilor, prin folosirea cu precădere a planurilor apropiate. Cine vă urmărește filmele își dă seama că le folosiți cu măsură.

— Tendința de a lăsa toate sarcinile analitice doar pe seama planurilor foarte apropiate nu mi se pare a fi, astăzi, o performanță estetică. O astfel de viziune sărăcește planul general, îl reduce la rolul plasării în geografie a acțiunii. Este adevărat că expansiunea povestirii destinate televiziunii care ne intră în casă, despre ai cărei eroi se presupune că trebuie să se confeseze, a modificat raporturile în strategia planurilor. În cinematograf însă, planul general trebuie investit în egală măsură cu atribute emoționale, trebuie implicat, încă din stadiul dramaturgiei, în mișcarea sentimentelor. Nu vreau, prin ceea ce am spus, să minimalizez importanța marilor experiențe, unele-limită, care au marcat istoria cinematografului. Ar fi păcat, însă, să nu se profite de performanțele aparatelor de astăzi, pentru a lăsa planurilor generale o mai mare libertate decât aceea de a fi un cărăuș al informației. Bineînțeles, însă, toate acestea sunt legi generale sau simple criterii. Artiștii nu au reguli, ei le inventează iar ceilalți le copiază sau le urmează. Dacă pot.

— Ar fi trebuit să vă începeți cariera cu o ecranizare, sau o adaptare, mai degrabă, după Petru Dumitriu. Ulterior, ideea ecra-

nizării, oricare ar fi fost ea, nu și-a făcut niciodată loc în munca dvs. Nici din această direcție nu a existat o cât de mică tentație?

— Dacă o carte este bună, nu văd de ce ar trebui să fie ecranizată. Capodopera și-a împlinit misiunea pe lumea asta, de ce să o traduci într-un alt limbaj?

— *Poate dorința de a vizualiza o idee, o stare, de a fixa culoarea unui timp. O astfel de dorință se află la originea unor mari filme, de aceea a ecranizat Visconti* Ghepardul, *de aceea a extras Nikita Mihalkov* Piesă neterminată pentru pianină mecanică *din paginile lui Cehov.*

— Îmi este greu să descifrez rațiunile din urmă. Ceea ce leagă un autor de filmul lui rămâne, totuși, un mister. Eu știu că, dacă nu am o legătură cosmică — sper să nu sperie cuvântul — nu mă pot apuca de lucru. Nu este ceva care vine din cap. Poate în deceniile următoare știința se va apropia mai mult de necunoscutele spiritului. Dar, revenind, nu-i resping câtuși de puțin pe cei care pleacă de la cărți, care intră în istorie și cu ecranizări excepționale, întărâtând și mai mult exegeții angajați în vechile dispute despre spiritul cărții, specificul cinematografic, dificultatea, dacă nu chiar imposibilitatea translării. În cazurile amintite, și *Ghepardul*, și *Piesă neterminată...* rămân, în primul rând, filme de Visconti, de Mihalkov. Pot să înțeleg obsesia unui cineast de a aduce pe ecran o operă clasică, dar nu și ambiția unor scenariști, a unor scriitori, de a fi mediatori între un text și un regizor al cărui stil nu-l cunosc, cum s-ar cuveni, căruia urmează „să-i vândă" produsul ca pe o traducere dintr-o limbă străină într-una și mai străină. Consecvența cu care cinematografia noastră a ținut să atragă scriitorii nu a fost, întotdeauna, o garanție. De multe ori s-au aprobat „autori de scenarii", nu au fost judecate scenariile. Se pleca, apoi, în căutarea unui regizor adecvat, ca în basmul Cenușăresei, cu pantoful în mână, pentru găsirea piciorului corespunzător. Mi-ar fi plăcut, poate, o ecranizare după Călinescu, mi s-a și propus, dar am refuzat. Nu aveam nici posibilitățile economice, nici actorii potriviți, cei pe care i-aș fi văzut eu.

„Filmul este limba mea maternă, este limba în care vorbesc și în care tac“

— Nu am folosit, până acum, în conversația noastră, formula de mare circulație în cinematograful european, mai ales în epoca imediat următoare lansării ei de către criticii ce aveau să devină cineaștii Noului Val, la mijlocul anilor ’50: filmul de autor, mult întors pe o parte și pe alta chiar la el acasă. În ipostaza în care se lasă cel mai ușor adjudecată, și anume cea de autor al scenariului și al regiei, cariera dvs. o acoperă cu prisosință. Este, cumva, și o chestiune de orgoliu, această constanță?

— Regizorul nu este un dispecer de compartimente artistice. Filmul trebuie să poarte amprenta unui singur om. Prin asta, nu-mi asum mai multe merite, ci mai multe răspunderi și riscuri. Uneori, auzim spunându-se despre o peliculă sau alta: „Filmul ar fi bun, dar scenariul este prost.“ Eu pe cine să dau vina? De altfel, am mai amintit: cred că ceea ce numim talent, în film, este o mare necunoscută. Este un talent de formare, născut din acumulări concentrice. Numai că trebuie să ai pe ce să acumulezi, să vii de undeva, dintr-o altă artă. La mine se vede că vin din literatură și din artele plastice. Imaginea filmelor mele este mai mult sculpturală, nu picturală, lucrez în bardă, ca sculptorii, nu migălesc, nu am croșetat niciodată un film. Iubesc linia pură, fără adaosuri, fără înflorituri. La școală am învățat ce se întâmplă dacă prăvălești o statuie clasică de pe un deal: nu are de ce să se

împiedice, să se agaţe. Despre *Gioconda*... am spus că ar putea aparţine stilului doric. Mai târziu, am citit cu plăcere eseurile lui Nicolae Manolescu despre o posibilă privire asupra literaturii prin grila celor trei stiluri clasice: doric, ionic şi corintic. Şi în cinema unii lucrează cu dalta, alţii cu peniţa, sub lupă. Pentru primii, mai important este sensul lucrurilor, pentru ceilalţi — fineţea execuţiei. Se vorbeşte mult despre picturalitatea imaginii, dar trimiterile la sculptură intimidează, dacă nu cumva chiar deranjează. Observaţi, însă, că şi atunci când se caută picturalitatea, referinţele îl vor ocoli pe un Buffet, să zicem, prea esenţializat, prea sever în geometrismul lui.

— Film de autor nu înseamnă, însă, neapărat să fi scris şi scenariul, ci să-ţi laşi amprenta inconfundabilă. De altfel, când Truffaut a lansat formula „politica autorilor", pentru că de aici se trage, el a pornit de la un film căruia puţini i-ar fi dat importanţă, Ali Baba şi cei 40 de hoţi *al lui Jacques Becker, într-o cronică de întâmpinare („Ali Baba et la politique des auteurs",* Cahiers du cinéma *nr. 44, febr. 1955) nu într-unul dintre faimoasele lui articole de direcţie. Era la un an după incendiarul „Une certaine tendance du cinéma français". Amănuntul este mai puţin ştiut. Truffaut a forţat toate uşile provocării, şi-a anexat orice argument găsit în scrierile altora, cum ar fi sentinţa lui Giraudoux „Nu există operă, există numai autori", pentru a afirma, bătăios, că filmele nu sunt „ca maioneza, reuşite sau nu". Dacă dincolo de posibilele defecte, se poate distinge personalitatea unui creator, ea trebuie apărată. „*Ali Baba *este filmul unui autor — spunea el. (...) reuşita tehnică a lui* Ali Baba *confirmă fundamentul politicii noastre, Politica Autorilor." Fără să se sfiască a-l ironiza chiar pe părintele spiritual, pe André Bazin, tânărul critic va susţine peremptoriu, într-un alt text: „Nu am văzut* Mister Arkadin, *dar ştiu că este un film bun, pentru că este de Orson Welles şi chiar dacă Welles s-ar strădui să facă un film de Delannoy, nu ar reuşi." Am insistat atât de mult, pentru că în critica noastră şi-au făcut loc multe confuzii în jurul acestei formule care, între timp, şi-a diluat înţelesul. Dacă îţi agăţi pe generic formula „Un film de...", cum*

fac mai toți astăzi, asta nu înseamnă că avem de a face, neapărat, cu un film de autor. Dvs. erați îndreptățită, însă, să recurgeți la această identificare, dar, întotdeauna, pe genericele filmelor pe care le-ați semnat stă scris Scenariul și regia. *De ce niciodată* Un film de Malvina Urșianu*?*

— Nu știu să-mi fi acordat cineva, vreodată, circumstanțe atenuante pentru că aș practica un cinema de autor. Nici nu am așteptat indulgență, ci doar analiza acelei condiții care îmi aparține. Oricum, patosul tinerilor critici de la *Cahiers du Cinéma* s-a mai topit și el. Cu vremea, și-au nuanțat criteriile. Regimul de dezintoxicare de o anume ideatică și de o formă ajunsă la descompunere, așa cum l-a propus și l-a practicat Nouvelle Vague, a rămas, dar ca principiu. Poate este meritul lor cel mai important. Ei au reamintit că regizorul nu este un dispecer. Nu a fost un curent durabil în timp, ci o cale de epurare de care arta cinematografică are nevoie, în perioadele clinice, o dietă severă pentru o cinematografie sufocată de colesterol. În ceea ce mă privește, lucrurile sunt mai simple. Cei care țin atât de mult la eticheta „Un film de..." au rațiunile lor. Modalitatea mea de a face film este doar una printre altele. Nu am făcut niciodată caz de condiția mea de „autor total", nu mi-am atribuit această titulatură, nu am nici un fel de orgoliu. Criticii au adus-o în discuție. Mai degrabă am tendința să mă scuz, pentru că nu pot lucra decât astfel. Poate asta este chiar o infirmitate a mea. Dacă m-aș fi priceput să fac filme după scenariile altora, nu aș fi ezitat. Eu vreau să se știe că scenariul îmi aparține tocmai pentru a mă distanța de concepția celor care mai cred că regia este o operațiune de dispecerat. Am lucrat, odată, cu un director de film care nu se interesa decât de munca tehnicienilor, a mașiniștilor, electricienilor și doar la urmă de ceea ce făcea regizorul. Ce-i drept, există și cineaști care nu se arată preocupați de finisaj, de montaj, sonorizare. Este ca și cum ne-am putea imagina un aeroport lipsit de concepția unui arhitect, o construcție în care fiecare ar adăuga câte ceva. Așa ar arăta și filmele. Pregătirea unui film mi se pare esențială, nu vorbesc despre cea economică, la care nu mă pricep. Eu am nevoie

de un contabil bun, pentru că nu ştiu niciodată ce semnez, dar să nu filmez bine, iar montajul să fie doar o operaţie de salvare, nu am admis niciodată.

— Sunt cineaşti ale căror filme câştigă la montaj. Truffaut îl numea chiar „autocritica autorului". Nu aţi avut niciodată acest sentiment?

— Cred că atunci, la montaj, filmele mele şi-au găsit structura. Dacă la început ştiam ce înseamnă trei fotograme în plus, în timp am învăţat ce înseamnă şi una singură. Ea poate să distrugă o scenă, jocul unui actor. Pot s-o demonstrez, la masa de montaj. Dacă aş remonta acum, *Lăpuşneanu...*, aş elimina vreo 200 de metri pe care îi găsesc de prisos.

— Este limpede că staţi mult la masa de montaj.

— Nu o părăsesc nici o clipă. Am avut norocul să lucrez cu monteuze extraordinare, Lucia Anton, Adina Georgescu-Obrocea, Margareta Anescu, Melania Oproiu. Ne-am înţeles „din priviri", chiar dacă totul se petrece, cum ştiţi, în întuneric.

— Există mari cineaşti — Visconti este unul — care mărturiseau că văd destul de rar dublele. Unii puneau asta pe seama marii încrederi pe care o aveau în ei, erau foarte siguri pe ceea ce au filmat.

— Nu este imposibil dacă ai, cum am mai spus, colaborări norocoase. Pentru mine, cea mai obositoare operaţie era alegerea dublelor. Din fericire, din cauza economiei de peliculă, nu făceam prea multe. Trebuie să fii prezent pe parcursul post-producţiei cu tot ceea ce implică ea, să ştii unde poţi opera. Exemplele pe care mi le daţi sunt ale unor cinematografii cu alte posibilităţi şi, probabil, şi cu alte dificultăţi. Eu trebuia să mă gândesc ce s-ar putea întâmpla, în cazul în care îmi va lipsi unul sau altul dintre elementele absolut necesare filmării. Aveam eu filmul în cap, scriind scenariul, dar trebuia să pregătesc şi restul echipei. Grea meserie! Dacă aş fi avut un copil nu l-aş fi lăsat să se apuce de ea.

— Poate tocmai astăzi ar trebui încurajaţi tinerii. Au scăpat de unele servituţi, se filmează cu altă aparatură, cu camere uşoare, în prezenţa mai multor monitoare, poţi controla altfel cadrul.

— Aşa este, dar cum aş putea uita condiţiile în care am lucrat? Îţi dai seama ce înseamnă să faci un film ca *Lăpuşneanu*... cu o singură cameră? Când eram asistentă la *Mitrea Cocor*, am filmat bombardamentul, la Bragadiru, alergând de la unul la altul dintre cele opt aparate cu care se lucra, adică tot ceea ce avea cinematografia la ora aceea. Măcar la *Figuranţii* să fi avut două camere, nici nu deranja dacă se filmau una pe alta. Degeaba am gândi noi în termenii celor mari, trebuie să ne cunoaştem toate limitele. În ceea ce mă priveşte, conştiinţa lor, a acestor limite, vine şi dintr-o luciditate exagerată care face ca, în momentul în care scriu scenariul, să ştiu ce anume îmi pot permite şi ce nu. Mi-a lipsit, întotdeauna, puţina inconştienţă pe care ţi-o dă răsfăţul. Când te arunci într-o poveste, trebuie să ai şi susţinerea cinematografiei. Filmul cameral, cel care m-a interesat — sau, poate, am fost obligată să-l adopt — nu exclude o anumită monumentalitate. Dacă ne-am raporta la alte arte, atunci statuetele de Tanagra pot fi socotite monumentale, în comparaţie cu figurinele de Saxa, care rămân mici porţelanuri decorative. Poţi să faci film şi cu un singur personaj proiectat pe cer. O mie de oameni nu înseamnă, întotdeauna, mai mult decât unul singur. Pot fi nişte furnici. Este ceea ce a înţeles mai bine decât alţii Leni Riefenstahl. Când am descoperit-o, parcă aş fi întâlnit o soră geamănă. Mă preocupa demult această idee: monumentalul presupune material nobil, piatră, marmură, bronz. Tapiseria nu este artă monumentală, oricare i-ar fi dimensiunile. Rămâne artă decorativă, lâna nefiind un material nobil. Pelicula, ei bine, pelicula are această capacitate de a se transforma în hârtie, în cârpă, dar şi în bronz. De aici se trage măreţia unor cineaşti ca Riefenstahl sau Eisenstein.

— Aici se poate vedea că nu aveţi nici un fel de prejudecăţi politice.

— Dacă filmul este bun... Şi, apoi, nu ai decât să socoteşti filmele ei drept documente ale unei epoci. Despre paranoia acelei epoci. Cum ai putea să cunoşti o epocă, o mentalitate, fără Leni Riefenstahl, fără Eisenstein? Noi nu am ştiut să facem filme despre grandomania unui timp trăit. Am construit Casa Poporului,

dar filme de ficţiune — nu mă gândesc la cele strict documentare — nu avem. Ne lipseşte simţul racursiului, al privitului de jos în sus. Noi am construit minunate mănăstiri, nu catedrale. Foarte bine, ne păstrăm în regimul nostru, dar nu avem dreptul să respingem experienţa altora. Cred că o cinematografie mare poate pendula între doi cineaşti, amândoi veniţi dintr-o artă a unui timp totalitar. Cine crede că le poate arunca filmele la gunoi se înşală. Un creator nu trebuie confundat cu sistemul.

— Pentru că am vorbit despre Noul Val. V-am văzut într-o fotografie alături de un personaj intrat în mitologia epocii, faimosul Jean Pârvulescu, apropiat al lui Godard. Ţinea atât de mult la el încât, în A bout de souffle, *îşi botează astfel un personaj — Parvulesco — interpretat de Jean-Pierre Melville, cu care, de altfel, şi seamănă. Cum l-aţi cunoscut ?*

— Prin Aurora Cornu, la Paris. Se întâlnise mai înainte cu Paul Anghel. Îmi amintesc că în 1968, în zilele invaziei din Cehoslovacia, când şi pentru noi, românii, exista o primejdie asemănătoare, toată presa franceză era în clocot. Paul — pe atunci lucra la *Scânteia* — primeşte o telegramă de la Jean Pârvulescu. În



Între prieteni, la Paris: Aurora Cornu, soţul acesteia, Aurel Cornea, director de imagine TV, şi faimosul Jean Pârvulescu, din cercul lui Godard

termeni foarte agitați, îi cerea să-i comunice urgent ce poate face comunitatea intelectuală fanceză ca să ne ajute. Închipuiți-vă ce credea „conducerea de partid și de stat“ despre amestecul unor intelectuali francezi în „treburile noastre interne“. Jean Pârvulescu avea un mare neastâmpăr, ori de câte ori auzea că undeva se coace ceva. Chiar când lucrurile s-au mai calmat, el a rămas același „luptător pentru cauzele oamenilor și ale popoarelor“, cauze înțelese sau neînțelese, nu conta. A rămas mereu „pe baricade“, uneori cu un real folos.

— *V-a văzut filmele?*

— I le-am trimis pe casete, prin Aurora Cornu. Era un bun cunoscător al cinematografului, nu numai al celui francez, de aceea m-au bucurat cuvintele lui. După ce-a văzut filmul făcut pentru televiziune, *Aici nu mai locuiește nimeni*, a rămas puțin pe gânduri, după care a spus, cu o ușoară tristețe: „Așadar, aceasta este România actuală?“

— *Când s-a aflat că veți face un film despre Lăpușneanu, s-a crezut că veți ecraniza nuvela lui Negruzzi, că vă veți abate de la regula muncii dvs. Nu a fost așa. V-ați abătut, în schimb, de la preocuparea pentru contemporaneitate înregistrând, însă, de data aceasta, chiar și adeziunea celor care vă reproșau excesul de stilizare din alte filme.*

— *Lăpușneanu* aparține acelor filme în care nu sunt bănuită că aș fi implicată biografic. Când nu voi mai fi, probabil că va exista o altă percepție. Astăzi, ea se face din simpatiile, dar și din antipatiile ce se referă la persoana mea. Are dreptate cel care susținea că, într-un anume fel, un creator își „împiedică“ opera. Doar debuturile pot fi judecate în sine, fără nici o altă raportare. Ele sunt ca nou-născuții, nu au un trecut. Apoi, *Lăpușneanu* a impresionat prin noutate. S-a văzut că se poate face un film istoric și fără miza marilor bătălii, folosind platoul de filmare. Din păcate, astăzi, cinematograful nostru a părăsit aproape de tot platoul. Se turnează prin diferite case, prin saloane ușor de recunoscut de la un film la altul, aceleași, fie că este vorba despre ziua de azi sau de trecut. De aici și o sărăcire a modalităților scriiturii, inexpresivi-

tate în portretizarea personajelor obligate din naştere să se adapteze decorului. Mişcarea firească este ca decorul să fie conceput cu gândul la cei care vor „locui" acolo. Depozitul nostru de mobilier şi recuzită, echipamentul scenografic existent ne aduc, practic, în situaţia de a exclude din filmele noastre toate subiectele unor epoci, de la secolul al XVII-lea încoace. Am văzut, în filmele noastre, obiecte de mobilier care aduceau cu ele un decalaj temporal de două secole. Nu se poate importa o întreagă civilizaţie, un întreg mod de viaţă. Tinerii, mai ales ei, sunt atraşi de ceea ce se petrece acum, în lumea noastră, şi este oarecum normal să fie aşa. Pot filma sub cerul liber, dar mă întreb dacă nu cumva şi pentru ei este inhibantă ideea că orice dramaturgie care se îndepărtează puţin de pe teritoriul strictei actualităţi se va izbi de mari greutăţi la punerea în pagina scenografică.

— Vă simţiţi mai bine pe platou, într-un spaţiu construit, decât într-unul preexistent. Aş zice chiar că nicăieri nu vă simţiţi mai bine ca acolo. Personajele sunt în lumea lor. Vă este, oare, teamă nu care cumva să vă scape de sub control, să nu se supună cu totul voinţei dvs.? Este platoul un spaţiu al puterii?



Înainte de a da „motor",
pe platourile filmului Serata.
În primul plan — actriţa Valeria Gagialov

— Lăsând personajul într-un spaţiu de multe ori găsit la întâmplare, rişti să te trezeşti că a luat-o într-o altă direcţie caracterologică decât cea dorită, derutantă, uneori. Nevoia adaptării la dimensiuni ce nu co-

respund cu cele cerute de mişcările aparatului te poate aduce în situaţia de a fi obligat să modifici decupajul. O încăpere de 3/4 „reală“ nu este totuna cu o cameră de aceleaşi dimensiuni construită pe platou. Pereţii mobili ai decorului şi lipsa plafonului pot asigura iluminarea adecvată. Se uită, de multe ori, că unele prim-planuri inexpresive ale actorului, acele fotografii clipitoare şi vorbitoare se explică şi prin constrângerea plasării personajului la un perete, pentru a face loc proiectoarelor, aparatului, într-o cameră „adevărată“. Regizorul se refugiază într-un decupaj infantil, nu mai ştii unde lipsesc ideile şi unde mijoacele. Eu iubesc platoul. Cei care au lucrat cu mine ştiu că îmi place să vin înaintea tuturor şi să plec ultima, pentru a sta câteva clipe singură, între acei pereţi încă nelocuiţi sau abia părăsiţi de lumea destinată să trăiască, o vreme, acolo. Decorul mă face să visez. Natura — nu. Sau foarte rar.

— *Parcă îl citesc pe Marin Preda în* Viaţa ca o pradă*: „Apele, râurile, bălţile, nu-mi vorbeau, nu puneam, deci, mare preţ pe ele; nici ploile, nici pădurea, nici soarele... Îmi şopteau, doar, că suntem împreună şi suntem fericiţi, mare lucru, vedeam şi simţeam şi singur că este aşa.“*

— Nu aş merge până acolo încât să spun că nu pun mare preţ pe ele, dar atunci când intru în lumea unui film, mă scutur de imaginile „naturii adevărate“, ajunse, de atâtea ori, doar nişte clişee. La sfârşitul anilor '50, când pe ecranele noastre se vedeau multe filme mexicane, operatorii noştri începuseră să caute peisaje cu copaci contorsionaţi, pârjoliţi de soare, în stilul lui Figueroa. Sigur că dădeau „frumos“, dacă judecai cadrul în sine, doar pentru plăcerea trecătoare a ochiului şi atât, nu pentru binele poveştii.

— *După această reculegere, să-i spunem, într-o lume re-creată, mai aveţi puterea să ieşiţi cu aparatul în stradă, în nebunia unei încrucişări de drumuri? Un cineast în aparenţă fragil şi timid, ca Jacques Rivette, era fericit când putea să încurce toată circulaţia.*

— Poate aşa trăia el sentimentul că este stăpân peste tot, inclusiv peste tot ceea ce era afară, chiar şi peste haos. Eu evit cât pot să ies în stradă. Mie îmi place să stăpânesc platoul, acolo tre-

buie să știu tot ce mișcă sub acel cer închipuit, până la alegerea ultimului nasture, pentru că și el te poate trăda, poate duce personajul în altă parte.

— *Cum s-a născut* Lăpușneanu... *în filmografia unui autor obsedat, spuneam, de contemporaneitate, ce anume v-a determinat să vă atașați de acest personaj?*

— Este singurul film despre care pot afirma că mi-a fost cerut. Mi se refuzaseră două scenarii. Subiectul i-a fost propus, de fapt, lui Paul, în vederea scrierii unui scenariu. Atunci am colaborat, dar numai două zile, primele și ultimele. Paul s-a retras. Diferența dintre nașterea unui roman și conceperea unui scenariu era prea mare. Unii s-au speriat aflând că m-am apucat de un film istoric. Cum? O femeie...? Dar o scenă de bătălie se construiește la fel ca una de bal, nu trebuie să fii general de armată, tot *mise-en-scène* este, regulile sunt aceleași. În privința lui Negruzzi, am avut întotdeauna un conflict intim cu autorul nuvelei. Aveam alte idei despre Lăpușneanu, am simțit că este un personaj nedreptățit, persecutat. Nu putea fi un criminal, era un ultim Mușatin, toți au omorât, de ce să se abată numai pe capul lui blestemul de a fi socotit un monstru? Am venit cu gânduri bune către el. Îl plasez într-un moment de apogeu al puterii otomane, când nici Ștefan cel Mare nu cred că ar fi putut să facă mai mult. De aceea condiția puterii, adică ceea ce am dorit să aduc în discuție cu acest film, era de-a dreptul tragică, trebuia înțeleasă ca un imens sacrificiu. Din studiile de istoria artei cunoșteam cultura epocii, mentalitatea ei, îmi convenea motorul intim al acelei epoci. În situația asta, îți poți permite să deduci, așa am construit portretele celor din jurul domnitorului. Îți poți îngădui și unele mici eludări. Eram liberă să interpretez, inclusiv în materie de costume și decoruri. Pentru Lăpușneanu am vrut să am, aproape tot timpul, același costum, dar care „îmbătrânește" de-a lungul filmului, de la maro ajunge cenușiu. Și Doamna are același veșmânt, numai că i se închide culoarea. Albul-*ivoire* din tinerețe devine vinețiu. Nu cred că un film de epocă trebuie să-și propună o reconstituire muzeografică. Dacă într-o peliculă de astăzi, în care ar apărea Maria

Antoneta, ai îmbrăca-o strict după moda epocii, ţi-ai asigurat ridicolul. Una este ideea de frumuseţe în secolul al XVIII-lea, şi alta cea de acum.

— *Poate cel mai mult a şocat apariţia lui Moţoc, tânăr, frumos, grăbit să treacă peste toate ceremonialele...*

— L-am eliberat de imaginea cu care a intrat în legendă. Nu era un intrigant oarecare, eu l-am văzut ca pe un politician, un gânditor. Nu ştiu de ce unii mai cred că personajele aşa zis negative trebuie să fie neapărat respingătoare. Dacă aş fi făcut, vreodată, un Othelo, l-aş fi văzut pe Iago fermecător. Aşa cum a fost cândva, pe scenă, Mihai Popescu. Mi s-a spus, apoi, că filmul *Lăpuşneanu...* s-ar trage din Eisenstein. Nu mă căutaţi în *Richard al III-lea*, pentru că Moţoc şchioapătă. Nu mă căutaţi în Eisenstein, pentru că personajul meu înnebuneşte. Căutaţi-mă în construcţia dramaturgică, în modalitatea mea de a decupa. Vodă Lăpuşneanu mi-a dat prilejul să mă apropii mai mult de idealul construcţiei în stil doric, fără podoabe, numai linii şi proporţii. Nu sunt, însă, o mare amatoare de film istoric. Când văd personajele mărețe umblând tot timpul cu coroana pe cap... Iubesc filmul modern, iar în ceea ce mă priveşte, cel mai mult ţin la trilogia *Pe malul stâng al Dunării albastre*, *Figuranţii* şi *Aici nu mai locuieşte nimeni*. Dar ataşamentul meu faţă de propriile filme este una şi privirea obiectivă, din afară, este altceva. Observ că după şocul noutăţii, după primirea din epocă, astăzi, în jurul *Întoarcerii lui Vodă Lăpuşnanu*, este o tăcere totală. Mulţi nici nu ştiu că am făcut şi un film istoric, convinşi că genul este doar apanajul altora.

***

— *Când se discută despre filmul istoric, de multe ori se uită întrebarea: ce anume face ca un timp să devină istorie sau simplu trecut?*

— În artă, în mod sigur, unghiul artistului, dar, şi aici, trebuie introdusă o nuanţă. Nu orice film cu subiect din trecut poate fi socotit un film istoric. După cum el poate fi şi o operă cinemato-



Istoria, ca un joc de șah. George Motoi și Val Paraschiv (Moțoc) în Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu

grafică plasată în cea mai strictă actualitate, dacă întâmplările și personajele sunt dintre cele care decid mersul istoriei. Aceste considerente susțin calificativul de „istoric". Celelalte sunt filme „cu subiecte de epocă". O astfel de viziune presupune plasarea dincolo de mode și modele a momentelor de viață, prezente sau trecute, în care autorul se implică atât de mult, încât gesturile și lucrurile mărunte se pierd, se confundă în masa gesturilor determinante, esențiale. Pe de altă parte, oricât de măreață ar fi ea, figura istorică nu poate asigura, în sine, nașterea unei opere mari... Vom avea un film despre..., și nu un film de... Mai presus de erou, filmul are un autor. În ultimă instanță, important este cine a realizat filmul, nu despre cine e vorba în film. Nu importanța istorică a eroului decide soarta artistică a filmului.

— Vorbeați despre o viziune dincolo de mode și modele. Vă gândeați la ceva anume?

— Printre altele, prin anii '70, o modă nouă străbătea lumea, moda retro. Se deșteptase nostalgia după un trecut nu atât de îndepărtat încât să poată fi numit „epocă", dar nici atât de apropiat

încât să i se poată spune „ieri". Este un trecut care, la scară individuală, înseamnă tinerețea unei generații. A copiilor dezgropând tinerețea părinților și, cel mult, a nepoților dezgropând tinerețea bunicilor. De aici încolo începe istoria. A fost moda care, trecută prin focul purificator al demodării, a devenit nostalgie. Așa s-a întâmplat cu tangoul argentinian, cu portretele lui Van Dongen, pictura Soniei Delaunay, cu rochiile anilor '30–'40. Ca și cum un sentiment ciudat îi punea în gardă pe acei oameni cu privire la un viitor fără bucurii, ca și când fluxul acelei mode i-ar lua cu el înapoi, într-un reflux ce i-ar scuti de întâlnirea cu timpul. Să ne imaginăm cum ar fi arătat, eventual, retro-ul nostru: pufoaica de șantier, basmaua, lodenul, sacoșa, hei-rup. Numai că noi nu ne-am fi putut refugia într-un astfel de trecut. Noi ne ferim de un trecut care ne sperie într-atât, încât numai moartea sau bătrânețea ne pot mântui de amintirea tinereții noastre. În sfârșit, una este să lansezi o modă, alta să faci școală și alta să rămâi unicat.

— *Între noi fie vorba, dacă este să ne mai oprim o clipă, acea modă retro nu a fost întotdeauna chiar inocentă. Cel puțin în cinematograf. Privirea trecutului prin grila unei nostalgii nediferențiate a dat naștere unui tip de conflict văzut ca un joc — chiar dacă era vorba de insinuarea fascismului — între torționari și victime, până și în filmele unor cineaști importanți, precum Louis Malle, cel din* Lucien Lacombe, *sau Liliana Cavani, în* Portarul de noapte. *Să trecem. După* Lăpușneanu, *nu vi s-au propus, în continuare, alte filme istorice?*

— Ba da, mi s-a propus un Brâncoveau, dar el a nu a fost autor de bătălii, ci ctitor. Era mai greu de realizat în condițiile economice ale cinematografiei noastre. Pentru Bălcescu, s-au ținut vreo doi ani de mine. M-ar fi tentat, poate, un scenariu despre ultimele lui zile, în exil, când nu mai putea veni în țară. Și-au retras oferta.

— *Poate s-au speriat.*

— Ion Traian Ștefănescu a venit cu ideea unui film despre Nicolae Grigorescu, tot secolul al XIX-lea, deci inabordabil tehnic și economic. Pentru că Elenei Ceaușescu îi plăcea foarte mult piesa *Surorile Boga* — sau, cel puțin, așa se zicea — mi s-a oferit

posibilitatea să o ecranizez. Eu nu consonez, însă, cu literatura lui Horia Lovinescu. Cine ştie, poate că nu sunt de profesie cineast, poate că sunt cineast doar când am inspiraţie. După ce-am terminat *Gioconda...*, s-a spus că este foarte modern, că ar avea ceva din Antonioni, dar eu, din motive independente de voinţa mea, nu-i văzusem filmele. Când, prin nu ştiu ce minune am participat la un festival al cinematografului românesc în Franţa, în 1968, unul dintre critici a găsit că *Gioconda...* este o „interesantă incursiune în domeniul acelui cinematograf *déambulatoire*, drag lui Antonioni". Pe mine, însă, mă dusese către acest stil cinematografic, cunoaşterea celorlalte arte, în expresia lor modernă. Stilul este limbajul matern. El te ia în stăpânire, se aşază de la sine, după asimilări concentrice. Filmul, aşa cum îl practic eu, este limba mea maternă, este limba în care vorbesc şi în care tac. Eu nu scriu scenarii, ci filme. Apoi, dacă mi se dă voie să am şi eu opiniile mele de spectator, Antonioni nu a devenit, după ce i-am văzut filmele, cineastul meu preferat. Nu cred că timpul va ţine cu el. La fiecare turnantă, istoria cinematografului mai pierde pe cineva.

— Fără îndoială că istoria va scoate din cerc unele nume, dar nu cred că Antonioni va fi unul dintre ele. Probabil că după ce vom uita cu totul şocul esteticii sale, vom vibra altfel ori de câte ori vom trăi senzaţia aceea de mineralizare a vieţii. Ceea ce cred că l-a determinat pe criticul Philippe Hadiquet să apropie Gioconda... *de universul antonionian, a fost şi impulsul de a aduce pe ecran umbra unei iubiri, nu explozia sentimentului, atât de dragă cinematografului. Orice s-ar spune, Antonioni vă preocupă, aţi scris despre el mai mult decât despre alţii, vreau să spun despre destinul lui de artist.*

— M-a preocupat mai mult pentru că, începând cu un anumit moment, mai exact cu *Profesiune: Reporter*, Antonioni devine mai interesant de analizat pentru un cineast, mai puţin, poate, pentru un spectator. Cu filmul amintit, se afla într-un punct al carierei sale în care subiectul investigaţiei era el şi nu opera acelui moment. Ajunsese la o asemenea virtuozitate, încât lăsa impresia că

poate surmonta toate dificultățile, exercițiu devenit un scop în sine, nu un mijloc. Cadrul final din *Profesiune...* este modelul acestui gen de acrobații care încântă, în primul rând, cineastul, nu spectatorul. El, cineastul, stă cu sufletul la gură să vadă când se întrerupe cadrul, cât va mai ține, cum a făcut de zici că aparatul trece prin zid... iată, cadrul mai durează, fără tăietură, fără lipituri, dintr-o singură bucată, cât o mai duce, cât o fi trecut, 150... 200 de metri? Spectatorul nu are habar că o întreagă echipă de tehnicieni a găsit soluții pentru această echilibristică dificilă, căreia nu i-am descoperit plusul de emoție corespunzător unui angajament tehnic de asemenea proporții.

— Dar cu mult înainte, în 1948, Hitchcock realizase performanța de turna un întreg film, Funia, *fără nici o tăietură, dintr-un singur plan.*

— Numai că la Hitchcock totul este tensiune, de la început până la sfârșit. Uiți cu totul tehnica. Revenind, cred că soarta cinematografului european pendulează între Fellini, care pune semnul egalității între literatură și film, și Visconti, lucrând în solidul stil clasic, cu rafinamentul lui fără egal, justificat până la ultimul element din decor. Când prințul Salina se uita la paharul din care bea, nu admira vinul, ci cristalul din secolul XVIII, „*taillé en pointe de diamant*". Dar ce cinematografie trebuie să ai în spate, pentru a face astfel de filme! Să filmezi 300 de ferestre luminate ale unui castel și, în prim-plan, un personaj cu o umbrelă, cum vedem în *Ludwig*. Sau pădurea aceea de candelabre aprinse, pe care tânăra împărăteasă venită în vizită le privește cu îngrijorare pentru că detectează, în toată acea aglomerare, semnele nebuniei lui Ludwig. Îmi imaginez, uneori, cum trebuie să fie să lucrezi într-o cinematografie puternică economic, să dispui de o dotare tehnică pe măsură. Uneori, nu am avut, la filmare, nici scotch sau creion dermatograf, pentru a marca și lipi pelicula. Ni se cerea să operăm mai puține lipituri, ca și cum montajul se face în funcție de banda adezivă.

„Libertatea nu dă talent celor care nu l-au avut niciodată“

— V-ați simțit, vreodată, liberă în munca dvs., cât de mult ați simțit cenzura peste umăr?

— Liberă cu adevărat nu aveam cum să mă simt, pentru că mă apăsau în egală măsură trei tipuri de cenzură: cenzura ideologică, cenzura tehnică și cenzura economică. În privința celei ideologice, ceea ce dădea cel mai mult de lucru în filmele mele erau finalurile. Acolo umbla cenzura, întorcând pe dos toată povestea. *Lăpușneanu* ... era cât pe-aci să fie trimis la deșeuri. L-a salvat un secretar nou venit. Soarta filmelor atârna și de cine se nimerea să fie secretar cu propaganda. De multe ori se opera nu numai cu ordine, ci și cu toane sau cu idiosincrazii personale. Peste toate, se instala și autocenzura. Când scrii un scenariu, ca să nu visezi cai verzi pe pereți, trebuie să ții seama de ceea ce ai la dispoziție. Orice ai face, nu poți să-ți imaginezi un *Ludwing*. Multă lume crede că astăzi, înlăturându-se cenzura, soarta filmului românesc a intrat, definitv, în zodia fericirii. Totul ar rămâne în seama talentului cineaștilor. Dacă nu ne situăm la nivel internațional, de vină suntem noi. Nu avem talent, ce să facem? De fapt, pe noi, cineaștii, nu ne-a compătimit nimeni, niciodată, nici opinia publică, nici presa de specialitate, pentru condițiile mai mult decât precare în care ne-am lucrat filmele. Au existat, întotdeauna, explicații și scuze pentru arhitecții care construiau locuințe de

confort 2 şi 3. „Ce să faci, n-au posibiltăţi“, dar pentru filmele de confort 2 şi 3 ratate, de multe ori, din cauze similare, nu a existat nici o explicaţie şi, prin urmare, nici o scuză. Cenzura tehnică şi cenzura economică nu au fost mai puţin frustrante decât cenzura ideilor. Cinematografia are mai multe şi mai categorice nevoi tehnice decât oricare altă artă. Doar arhitectura îi mai stă alături, în această condiţie. Sunt fraţi de cruce şi de destin. Pentru a crea o cinematografie, şi nu doar filme, talentul creatorilor trebuie susţinut de o economie puternică. Nu este chiar o întâmplare faptul că marile cinematografii aparţin ţărilor cu o mare putere industrială şi financiară. În restul lumii se fac filme, uneori bune şi foarte bune. Cinematografia noastră s-a aflat în această a doua condiţie. S-au făcut şi filme bune, uneori, foarte bune, comparabile prin profesionalism şi talent cu multe dintre cele *made in...* Mulţi dintre cineaştii reputaţi ai lumii ar fi eşuat lamentabil, azvârliţi în condiţiile de creaţie şi de producţie ale regizorilor noştri.

— *Mai-mai că-i invidiaţi pe creatorii din alte domenii, mai liberi de factorii exteriori.*

— Cum să nu-i invidiezi, să nu te gândeşti la ei, când tu înaintezi către imaginea la care ţii printr-un întreg eşafodaj al tehnicii, printre maşinării complicate şi greoaie care aşază între idee şi realizare un întreg baraj de fier şi sticlă, zgomotos şi ţeapăn? Te lupţi cu el ca şi cum ai avea în faţă o fiară, construieşti ecuaţii strategice, dar îţi trebuie şi forţă fizică. Dacă am urma principiile lui Leonardo da Vinci, filmul ar trebui trecut în categoria artelor vulgare, pentru volumul de efort fizic pe care îl cere, spre deosebire de nobila artă a poeziei şi a scrisului, în general. Poţi avea poezie de geniu într-o societate nepregătită sau nedoritoare să te primească, dar nu poţi să înalţi Brasilia, să faci *Pe aripile vântului* sau *Kagemusha* de unul singur, înarmat doar cu bune intenţii şi sentimente nobile. Un film, o construcţie, demonstrează, desigur, limitele creatorului dar, mai mult decât oricare altă artă, şi limitele unei cinematografii sau pe cele economice ale unei societăţi. Dacă fraza mea cinematografică cere, la un moment

dat, anumite aparate de care nu mă pot lipsi, fără anularea totală a modalității mele artistice, cine poate hotărî ce este necesar și ce nu, în afară de mine? O imagine cinematografică trebuie să fie la fel de nuanțată ca un text literar. Ce forum atribuie unui poet, într-o zi, zece litere ale alfabetului, pentru ca, într-alta, să nu-i mai acorde decât cinci? Iar din când în când, dintr-un capriciu sau din mărinimie — întreaga gamă, controlându-l, după aceea, cu străşnicie, dacă nu cumva a omis să folosească vreo literă și a imobilizat, astfel, inutil, un alfabet pe care, de altfel, nici nu mai știa să-l folosescă, în întregime. Pierduse deprinderea. Arareori, fiara despre care vorbeam poate fi supusă și printr-un fel de hipnotism, să zicem. Sunt singurele momente dintr-un film în care forma se mulează pe idee ca o mănușă. Atunci, autorul nu mai simte nevoia să-și însoțească, eventual, vizionarea, cu explicații. Ideea, sentimentele au fost traduse la nuanță, simți în fraza despre care tot vorbesc concentrarea unor posibile pagini de literatură. Uneori, simți până și semnele de punctuație...

— *Nu cred că spectatorul este dispus să acorde circumstanțe atenuante, chiar dacă își dă seama că dispozitivul tehnic al cineastului este precar. Nu trebuie să-l certăm, însă, pentru asta, pentru că, tot atât de bine, el poate să contabilizeze și beneficiile tehnicii tot în seama autorului. Dați-mi voie să fiu, puțin, avocatul diavolului: și dacă nu exista, să zicem, transfocatorul, ce-ați fi făcut?*

— Dacă ne cățărăm pe firul acestui raționament, putem ajunge până în epoca în care nu exista nici film și așa tot mai departe, până în epoca de piatră. Apariția, în decursul deceniilor, a fiecăruia dintre instrumentele care au susținut suplețea formei a însemnat un eveniment care a emoționat prin noutate. Apoi, totul a intrat în cotidianul artei cinematografice și, cred eu, numai din acel moment noua cucerire a devenit interesantă, pentru că te obligă să o folosești cu naturalețe, ca pe ceva așteptat cu sentimentul iminenței întâlnirii. Transfocatorul, pentru că ne-am oprit la el, nu mai poate fi, astăzi, un element de șoc psihologic, așa cum s-a întâmplat acum patru decenii, când Lelouch făcea *Un bărbat și o femeie*. El a fost așezat la locul lui, în panoplie, de aceea dia-

volul care se întreabă ce ne-am fi făcut fără, riscă să plece cu coada între picioare, ca să zic așa.

— *După 1989 ați stat mai mult pe margine. Nu ați bătut cu scenarii de la o ușă la alta. Ați realizat un film cu televiziunea (TVR Cinema), în 1995, și unul singur în condiții de studio, și acela târziu, abia în 2003. Ați fost, altfel spus, mai mult observator.*

— Nu am alergat cu propuneri de colo colo pentru că nu știu să mă bat, să insist în participarea la concursuri, să deschid ușa care trebuie. Nu știu să cer cuiva o sponsorizare. Nici înainte, după ce predam un scenariu, nu băgam capul pe ușă, să întreb ce se întâmplă. S-ar putea să mi se spună că nu am o vocație atât de chinuitoare, încât să mă umilesc cerând bani.

— *Să înțeleg că nu sunteți deloc o bătăioasă?*

— Nu, nu sunt. Cel puțin în această privință. Apoi, mi se pare și inestetic.

— *În raport cu ce?*

— Cu condiția mea de artist. Dacă filmele mele nu spun nimic celor cărora ar trebui să le spună, de ce să alerg eu să explic? Fără dragostea echipelor cu care am lucrat, nu cred că aș fi făcut vreun film. Trebuie să simt că oamenii țin la mine, că așteaptă ceva de la mine, nu pot lucra împotriva vântului. Între autor și operă există o anumită relație mistică. Trebuie să simt afecțiune pentru a avea talent.

— *Dar filmele nu se fac așa. Marii cineaști s-au bătut cu ghearele și cu dinții.*

— Știu, este încă o infirmitate a mea. Deși am o reputație de luptătoare, sunt foarte ușor de învins. Sunt tare numai pe sentimentele și ideile mele, atunci când trebuie și când pot să le adun într-un film. Am o anume forță a mea, care nu include, însă, și energia datului din coate. Vă dați seama, dacă trebuie să mă lupt atât, să conving, parcă mi-aș murdări gândurile. Nu am luptat nici în dragoste. Dacă bărbatul pe care l-am iubit nu m-ar fi iubit, nu aș fi ridicat nici un deget.

— *S-ar putea ca în ceea ce spuneți să se afle și un reflex al simpatiilor și antipatiilor pe care le-ați polarizat întotdeauna, inclusiv*

în critică. Nu admiteţi că poate funcţiona şi o neaderenţă la tipul dvs. de cinema?

— Meseria trebuie să fie un chin pentru un critic care nu are vocaţia obiectivităţii. Poţi să mă judeci din punctul tău de vedere, dar nu ai voie să nu mă suporţi. Neaderenţa despre care vorbiţi îi este admisă numai spectatorului. Un critic se descalifică atunci când spune: „Nu este genul meu." Dacă te dedici acestei profesii, trebuie să ai capacitatea intelectuală de a vedea până departe, dincolo de linia orizontului, nu numai ceea ce cade în bătaia imediată a ochiului. Nu eşti critic numai pentru genul intimist sau istoric. Ai dreptul să deteşti, bineînţeles, dar trebuie să ai argumente. Nu spun că un critic trebuie să vină cu bunăvoinţă, ci doar cu calm şi curiozitate. Cred că menirea unui critic este aceea de a căuta sensul, nu efectul sau, în orice caz, să nu-l privilegieze pe unul în dauna celuilalt. O prejudecată a unor critici este aceea a ambianţelor mele estetizante, dacă nu cumva chiar de lux. Dar acţiunea unora dintre filme se petrece prin subsoluri, prin pivniţe, prin case boiereşti făcute praf, poate doar în *Serata* era ceea ce se numeşte o vilă, dar cum nicăieri nu era mizerie, simpla curăţenie părea ostentativă. Cinematograful nostru a cultivat îndelung pitorescul mizeriei, al sordidului sau al gusturilor îndoielnice văzut ca un semn al realismului, al „vieţii aşa cum este". O chiuvetă murdară, cu robinete care curg, ţevi sparte, „Răpiri" pe pereţii eventual coşcoviţi, mâncatul pe ziar sunt mai filmogenice, pentru unii, decât o bucătărie modestă dar curată. Bunul-gust a ajuns să jignească. Dacă cineva ar fi făcut inventarul mobilierului din *Trecătoarele iubiri* ar fi constat că în cameră se aflau un frigider — elegant amănunt, nu-i aşa? — şi două fotolii Nora care, la vremea aceea costau câteva sute de lei. Un critic trebuie să ştie tot ceea ce ştie şi un regizor, numai că noi facem, iar criticul desface. Trebuie să ai şi o mare libertate interioară pentru a recunoaşte şi duşmanului unele calităţi, sau măcar pentru a-l judeca „la rece". Eu mor de plăcere atunci când am prilejul să pot spune unui coleg ce anume am admirat într-un film de-al lui.

— Dar dvs. o spuneți de la coleg la coleg, nu aveți grija obiectivității de care vorbeați și care, până la urmă, nu poate fi decât, cum spunea Călinescu, „o subiectivitate dezinteresată". Istoria cinematografului, și nu numai, este plină de erorile de percepție în epocă a unor autori, opere, filme, de reveniri și reconsiderări. Pentru americani, Hitchcock nu a fost, la început, decât un regizor comercial. Nouvelle Vague, „hitchcocko-hawksienii", cum i-a numit Bazin, ei l-au impus ca pe un autor. Important este, cred, ca pe termen lung, opera să-și împlinească destinul.

— Dacă s-ar putea să mai trăiască și autorul, nu ar fi rău. O plantă nu poate fi udată cu apă de la gheață. Nu te poți dezvolta într-un climat de antipatie. Cred, însă, că și excesul de simpatie poate fi dăunător. Experiența unora a dovedit-o. Am văzut cineaști de la noi și de aiurea deturnați din drumul lor de o critică mereu complezentă. Cu tot respectul pentru cei care scriu despre filme „fără ură și părtinire", trebuie să mărturisec că prima mea grijă este alta: relația cu spectatorul. Nu am în vedere vreo strategie a cuceririi lui. I-am auzit pe unii spunând „Dumnezeul meu este publicul" și m-am îngrozit. Aceasta poate fi deviza unui difuzor de filme, dar a unui cineast — nu! A nu se înțelege că destinez filmele unei presupuse elite. Nu văd, însă, publicul ca pe un vânat pe care trebuie să ni-l așternem la picioare prin orice mijloace, trăgând din toate armele, doar ca să fie coadă la casă. Eu am fost întotdeauna recunoscătoare celor care mi-au văzut filmele nu pentru că au dat câțiva lei sau câteva mii pe bilet, ci pentru cele două ore din viață pe care mi le-au acordat. Aceste două ore, acest timp imens din viața unui om, mă cutremură de responsabilitate. Am solicitat prea des, în trecut, bunele sentimente ale spectatorului care ar fi trebuit să vină la film și să se așeze pe baricada pe care noi i-o destinasem. Nu mi s-a părut niciodată corect să ne situăm în raporturile noastre cu spectatorii ca și cum am fi două armate angajate într-o bătălie în care se face apel doar la sentimentele patriotice ale spectatorilor, pentru a fi de partea unora. Am lăsat pe seama spectatorului datoria de ne iubi eroii numai pentru că erau „ai noștri", printr-un neloial transfer de

sarcini, ca şi cum nu cineastul ar fi cel care trebuie să-şi facă iubite sau înţelese personajele. M-a înfiorat, de atâtea ori, să aud vorbindu-se despre un cineast doar prin raportarea la bani. Am auzit adeseori: „Bine, dar banii?“ Aş accepta, poate, şi această ipostază, dacă cineva ar fi dispus să ia în seamă şi eventuala mea replică. Ea ar fi: „Dar eu?“ Nu prea am auzit pe cineva să se îngrijoreze pentru capitolul nedecontabil din viaţa noastră, cel mai uşor de trecut la pierderi. Şi, la urma urmei, cele zece filme pe care le-am făcut, toate cu scenarii originale, poate sunt de ajuns pentru o viaţă din care opt ani am fost ţinută departe de cinema. Nu ştiu dacă mai are sens să spun că merg înainte. Ştiu că mă uit înapoi pentru a-mi măsura umbra şi a-mi interoga filmele, ceea ce am lăsat în urmă. Apoi, pentru că vorbeam despre perioada de după 1990, când am stat mai mult pe margine. Poate că venise rândul altora, mai tineri, să-şi spună cuvântul, dar asta nu s-a întâmplat imediat, cum bine ştim. Au apărut, atunci, pe piaţă, filme din alte zone ale lumii, fără întrebări abisale. Noi eram atât de stresaţi, încât nu mai aveam nici protecţia epidermică a nervilor. Cred că, nemărturisit, oamenii îşi doreau pelicule care să le adoarmă angoasele, să le calmeze nervii surexcitaţi.

— *Spuneaţi, pe la începutul anilor '90: „peste un organism rănit până la nerv, nu se pot turna acizii marilor probleme.“*

— Într-un spital este nevoie de medici, nu de apostoli ai apocalipsei. Din păcate, starea de criză a întregii economii, cu tot ceea ce implică ea pe plan material şi moral, s-a prelungit, având, ca primă victimă, în domeniul culturii — cinematografia. Ne-am tot făcut curaj, sperând că va veni şi ziua filmului. După Revoluţie, cucerind autonomia şi libertatea de exprimare, s-a crezut că vom izbucni ca un vulcan, acoperind cu lava gândirii noastre hectarele culturii române. Nu a fost aşa. Ne-am trezit, în decembrie 1989, în numai 48 de ore, nu într-o altă lume, ci pe o altă planetă. Celelate arte au resimţit, şi ele, acelaşi şoc dar, spre deosebire de acestea, care au condiţii să-şi revină mai uşor din leşin, cinematografia se redresează mai greu. Ne-am pierdut în prea multe vorbe despre structurile organizatorice ale cinematografiei şi, mai

ales, în experimentarea a tot felul de formule, fără să practicăm aproape deloc şi discutarea filmelor în sine, ce spun ele, cum spun. Cu mulţi ani în urmă, înainte de 1989, invitată la un colocviu cu prilejul unui număr festiv al *Contemporanului*, când trebuia să celebrăm victoriile cinematografiei, observaţia mea era una asemănătoare. Adăugam, atunci: „Sună alarmant, ca un clopot de primejdie, dar dacă primejdia există, atunci trebuie tras clopotul." Mai aproape de noi, când s-au mai închegat unele discuţii, se ignorau adevăruri esenţiale: o reuşită nouă nu elimină una veche. Ea se adaugă acesteia. Modalităţile, stilurile sunt făcute să existe împreună, nu să se mături unul pe altul. Bate un vânt rău, nu de competiţie, ci de rivalitate. Şi, apoi, ce înseamnă competiţia valorilor? Nu se pot stabili ierarhii. Nu aici trebuie să-şi concentreze atenţia producătorii, critica, opinia publică, ci mai curând să aibă grijă ca, între un talent şi un nontalent, să nu câştige, de cele mai multe ori, ultimul. Şi asta, sub privirile vigilente ale celor care s-au arătat gata să taie toate nodurile gordiene, să găsească soluţii la complexele probleme ale creaţiei, numai la această întrebare nu au putut da răspuns: cum se face că au intrat în producţie scenarii mizerabile şi că au fost frecvent prezenţi pe platouri autori de rebuturi cinematografice? Cei răspunzători s-au aflat, adeseori, în situaţia unui portar al unei echipe de fotbal care dă o mână de ajutor pe lângă centrii înaintaşi, pe lângă extreme, lăsând poarta. Datoria unui portar este să-şi apere echipa de goluri.

— Aţi recunoscut în vreunul dintre filmele de după 1989 acele „scenarii de sertar", despre care s-a vorbit atât de mult?

— La ce ar fi fost bune scenariile noastre „de sertar", biete apropouri politice care puteau să trezească eventual, vigilenţa politică a unor cenzori, dar nu să impresioneze spectatorul acestei planete postrevoluţionare? Sper că cei mai lucizi au aruncat la coş toate acele aşa-zise scenarii disidente. Nu cu ele am fi putut face faţă unei lumi deschise către orizonturi prea largi pentru suflul nostru, suflu de plămâni neoxigenaţi. O călătorie cu un supersonic care te depune, în câteva ore, peste ocean, înghiţind fuse orare, îţi creează la aterizare un disconfort explicabil. Fusele is-

torice au putut fi, într-o primă fază, cauza disconfortului unor creatori ameţiţi de contactul cu noua planetă. Trebuia, însă, să se creeze climatul necesar unei funcţionări normale, pentru că libertatea nu mai oferă azi nici o circumstanţă atenuantă. Artistul este deplin răspunzător şi solidar cu opera sa. Arcul destinderii noastre a suferit, însă, un şoc care multora le-a fost fatal. S-a uitat că libertatea nu dă mai mult talent celor care nu-l au din naştere. Ea îl poate face doar să înflorească, acolo unde există. Libertatea nu-i copleşeşte cu idei mai profunde pe cei care nu au vocaţia lor. Ea dă doar dreptul de a le exprima, atunci când ele există. Libertatea nu face cadou un ideal celor care nu l-au avut niciodată. Ea nu face decât să se vadă şi mai limpede lipsa oricărui ideal. Libertatea se cucereşte cu sânge, dar de libertate se poate şi profita. Istoria noastră ne-a pus în braţe un dosar tragic al raporturilor noastre cu libertatea. Generaţii de scriitori şi cineaşti vor avea de descifrat misterele acestor raporturi.

— Am putea găsi, în cele spuse acum, şi un răspuns la întrebarea multora dintre noi: de ce, în libertate fiind, unii cineaşti nu s-au mai regăsit, s-au afundat în derizoriu, vulgaritate, în cel mai bun caz în mediocritate?

— Economia noastră de piaţă a dus, cum bine spunea cineva, şi la o mentalitate de piaţă, la rapida şi productiva modelare a unui caracter de piaţă.

— Întrebarea poate fi formulată şi altfel: de ce răsturnarea istorică pe care am trăit-o, într-un moment în care mulţi nu mai îndrăzneau să spere, nu a dus la naşterea unor filme pe măsură? Nu avem, încă, distanţa necesară? Sau ne-am împotmolit în probleme administrative, interese de grup şi orgolii organizatorice care s-au tot prelungit, cu consecinţe nefaste asupra tuturor, în primul rând asupra noii generaţii de cineaşti apărute între timp?

— Cineva care nu a fost sensibil la suferinţele epocii trecute sau care nu a avut, de fapt, nici o atingere cu istoria, de ce ar fi acum mai receptiv? În privinţa administraţiei, nu am nici un fel de idei. Aş fi fost un prost manager, de aceea am şi refuzat orice funcţie în acest domeniu. Nu m-am considerat niciodată şi nu mă

socotesc nici acum nici pricepută şi, poate, nici suficient de generoasă încât să ştiu cum să mă lupt pentru binele celorlalţi realizatori. Unii, care şi-au închipuit că au şi un astfel de talent şi dăruire — pe lângă multe altele, desigur — şi-au tras spuza, în primul rând, pe turta lor. Cine se implică într-o astfel de muncă trebuie să se dedice cu totul altora. Or, să fim sinceri, asta nu este în firea creatorului. El trebuie să-şi clocească ideile, să le ţină la cald.

— *În Polonia au fost unele experimente, nu întotdeauna cu rezultate extraordinare.*

— Experimente... Şi, apoi, din câte ştiu, când a condus un studio, Wajda nu a avut grijă să facă loc în producţie, în primul rând, filmelor sale. Mă uit şi la funcţiile deţinute de oameni de creaţie. Un ministru se mai găseşte, un creator talentat mai greu. M-am bucurat foarte mult când Viorel Mărginean nu a mai fost ministrul Culturii, când s-a întors la pictură, la marele lui talent.

— *În învălmăşeala primilor ani se vorbea despre o renaştere. Cum vă apărea cinematografia noastră imediat după decembrie '89, când unii îşi închipuiau că deţin cheia dezlegării unor enigme ale istoriei, nici astăzi desluşite? Au apărut, foarte repede, poveşti în care teroriştii în mantale negre zburau pe ecran precum liliecii.*

— Renaşterea nu era, în nici un caz, interesantă. Speranţa se afla în altă parte, în naşterea unei cinematografii noi, dar aceasta întârzie să prindă contur. S-ar putea să asistăm, totuşi, la naşterea unei alte cinematografii, cu alte puncte cardinale, cu alte repere, alte ticuri, alte obsesii, alt stil. Se calcă, încă, prudent, peste unele teritorii, alţii râvnesc cu disperare la fructele până mai ieri oprite. O istorie nu se scrie în câţiva ani, este adevărat, dar publicul nu are răbdare să aştepte, iar filmul ca artă şi cinematografia ca industrie nu stau pe loc. Mai ales ea, industria, se înnoieşte de la an la an şi există riscul să alergăm mereu în coada plutonului, asimilând ceea ce alte cinematografii au aruncat peste bord. S-ar putea riposta că am avut destule ocazii, în vremea din urmă, de a vedea filme de ultimă oră, de a nu mai înţepeni pe soclul cunoştinţelor autohtone, deci am putea, oarecum, să ne

aliniem. Este de ajuns, oare, pentru formarea unei gândiri cinematografice moderne? Nu cred. Oxigenarea gândirii unui cineast, eliberarea de sentimentul marginalizării cer mai mult. Cunoașterea și dezinvoltura sunt componente ce pot susține, în mod fericit, un talent. Câteva filme au izbutit să exprime ideile și estetica autorului. Dar nu este elocvent faptul că sunt atât de puține și că unii autori care au reușit o dată nu au mai repetat performanța? O cinematografie nu poate exista cu un autor sau doi. Trebuie să fie pregătită să facă față imaginației tuturor creatorilor ei — îi am în vedere, aici, pe cei autentici, nu pe veleitari și pe profitori —, mai mult, să le stârnească imaginația. O cinematografie săracă și prost administrată nu are cum să te inspire, ea inhibă. Doar cei care pășesc pentru prima oară pe un platou de filmare, novicii, își mai pot face iluzii. Nu știu ce-i așteaptă. Blocajul începe încă de la scrierea sau citirea unui scenariu. Ideea că „asta nu se poate", ce te urmărește la fiecare rând scris sau citit nu e dătătoare de aripi. În această artă atât de dependentă de tehnică, un obiectiv de care nu dispunem ratează idei, orele de întrerupere a filmării, din cauza accidentelor tehnice sau financiare, retează elanul unei exprimări, scad temperatura unei secvențe. Unii dintre regizorii, operatorii și scenografii noștri au fost adevărați maeștri ai eschivării precarității tehnice, maeștri ai încropelilor scenografice. Cred că s-au epuizat toate perdelele vechi din București și din sectorul agricol Ilfov, transformate cu disperare în rochii și umbreluțe de epocă, s-au epuizat toate mobilele și obiectele de la talciocuri, folosite pentru decorarea saloanelor fostei burghezii și aristocrații, oferind o imagine de jalnică sărăcie a acelei lumi. Doar o sfântă inconștiență te mai poate salva. Și culmea, uneori s-a întâmplat, dar cu ce consum nervos și fizic, cu câtă deznădejde. Să presupunem că, într-o zi, vom trece și de acest stadiu. Nu vom putea depăși alte blocaje, dacă producătorii, autorii nu vor medita mai mult la măsura cinematografiei noastre, dacă nu vor recunoaște punctele ei cardinale și ale propriei lor înzestrări. Ca și arhitectura, noi venim din tradiția unei arte nu modeste, ci intimiste, dacă nu ne sperie cuvântul. Nu putem să ne luăm la în-

trecere nici cu zgârie-norii, nici cu piramidele din Egipt. Noi avem mănăstirile din Moldova, avem culele. Copacii noştri nu sunt baobabi, noi avem meri rotaţi. Nu cred că putem ignora ceea ce ne-a dăruit natura. Imitaţia nu duce la nimic. Poate doar în industrie. Din păcate, regizorii noştri ocolesc filmul cameral, după mine mai adecvat structurii noastre. Îl socotesc minor, nu ştiu de ce, ca şi cum valoarea s-ar afla numai în amploarea epică. Îndrăznesc să afirm că suntem o natură eminamente poetică, dispusă la transcenderea realului. Poezia noastră a intrat mai puternic în conştiinţă decât proza. Se poate vedea şi în literatura şi în arta populară. Este o diferenţă între „*Sous le pont d'Avignon, on y dance tous en rond...*" şi „Astă noapte nu fu noapte, fu pe jumătate moarte". Sau: „Când eram nevastă nouă/Auzeam cum pică rouă/Şi-acum n-aud nici când plouă". Ce să mai discutăm, avem mai mulţi poeţi decât prozatori. Nu întâmplător Cărtărescu a ţâşnit atât de mult în faţă. Avem un corespondent în proză al Levantului? Uitaţi-vă şi pe la Poşta redacţiei. L-am rugat, o dată, pe Tomozei să-mi dea un număr din revista în care găsisem o poezie extraordinară a unui necunoscut: „La Sahara, la Sahara, e furtună de nisip/Într-un munte, la Carrara, se mai dăltuie un chip". Se vor naşte mai greu acele filme în care excelează cinematografii ce au în spate generaţii de străluciţi scriitori epici.

— *Dar cinematograful dvs. nu este unul al exuberanţelor metaforice.*

— Talentul meu, atâta cât a existat, nu era de natură poetică, ci analitică şi portretistică. Ţine de esenţa dramei.

„Personajele se nasc ca într-un mister al maternității"

— Desenați vreun story board?În afara decupajului, veniți cu vreo schiță pe platou?

— Nu desenez niciodată, nimic. Când scriu, fac tot felul de hieroglife, descifrabile doar de mine. Trebuie să chinuiesc hârtia. Lupta mea cu foaia de hârtie este îngrozitoare. Pe platou nu am niciodată o astfel de stare. Dacă acolo aș avea tot ce-mi trebuie, ar fi o plăcere să lucrez. Construcția este atât de bine așezată în mine, încât altul este chinul, orice contrarietate devine dureroasă. Pe platou, acolo trăim o veșnică suferință, mereu se întâmplă să nu ai ce-ți trebuie și, astfel, imaginea inițială este grav afectată. Lucrez repede, uneori îi enervez pe cei din jur, dar eu port filmul în mine cu o precizie dureroasă, știu unde trebuie să pun aparatul, știu ce mișcare de cameră este necesară. Filmul este o arhitectură, nu modifici pe loc laturi esențiale, fără să riști să-ți cadă acoperișul în cap.

— Ceea ce spuneți acum îmi amintește de o aserțiune a marelui director de imagine care a fost Nestor Almendros. „În artă, eu cred în disciplină. Dacă nu există de la început reguli, nu va exista nici stil." Ați evocat de multe ori numele lui Fellini, dar metoda lui de lucru era exact opusul celei de la care dvs. nu v-ați abătut niciodată. Nu este nici un secret că rar avea ceea ce se cheamă scenariu, prezenta producătorilor câteva foi, mai mult ca o justificare, pentru

a putea intra în producție. Am văzut un documentar în care Donald Sutherland era absolut năucit. Urma să joace Casanova, cum știm, dar când a cerut scenariul, Fellini i-a răspuns: „Ce scenariu? Facem filmul și pe urmă îl scriem. Amândoi, dacă vrei." Ce-i drept, actorul mărturisea, mai târziu, că a fost o experiență care l-a pus la mare încercare. Scenariile chiar au apărut, dar după ce filmele au fost gata.

— Ceea ce spuneți nu mă contrazice, doar că Fellini, artist genial, a dus ipostaza „Filmul este gata, nu-mi rămâne decât să-l turnez", până la expresia ei ultimă: avea și scenariul scris în cap, nu mă îndoiesc. Eu pot să fac pe platou unele corectări, sunt pregătită și pentru altceva, uneori a trebuit să fac adevărate cascadorii de gândire, dar asta ține de condiția noastră tehnică. La penultimul meu film, lucrat la TVR, nu am avut nici fotografii de racord. Numai cumsecădenia oamenilor a făcut ca lucrurile să meargă și, orice ar fi, îi prefer pe acești oameni. Cu toată sărăcia, m-am simțit admirabil cu ei. Sunt obișnuită cu greul.

— *Dacă „Filmul este gata, nu-mi rămâne decât să-l turnez", când începe chinul, când începe neliniștea?*

— Pentru mine este acel timp dintre două filme, am mai vorbit, cândva, despre el, nu știu dacă am fost bine înțeleasă. Ai predat totul, conform contractului, și aștepți ca filmul tău să fie „desfăcut" pe piață. Dar cu ce sentiment! Nimic din ceea ce a fost, odată, numai al tău, personaje, idei, replici, univers sonor, plastic, nimic nu-ți mai aparține, nu ți se mai poate supune, ba și-a pierdut și dreptul de a mai putea fi corectat. Acesta este pragul cel mai greu de îndurat, când filmul își dobândește existența sa, în afara autorului, iar pentru a-l mai vedea, va trebui să stai la rând la casa de bilete, asemenea unui părinte care face anticameră la fiul său, ajuns om mare...

— *Dar vă revedeți filmele?*

— Rar, foarte rar. Am o strângere de inimă. După premiera la care eram obligată să mă duc, nu mai intram în sală, aș fi avut sentimentul că spionez spectatorii.

— Vorbeați de distanța care se așază între dvs., autor, și film, când vă simțiți ca un părinte înstrăinat de copilul său. Bine, dar pentru asta aduceți pe lume filme. Poate o spun cu detașarea criticului, necesară într-o discuție, pot să înțeleg, însă, o astfel de stare. Cred că paroxismul acestui sentiment de smulgere de lângă ceea ce îți aparține l-a atins unul dintre marii cineaști contemporani, hong-konghezul Wong Kar-wai care stă ca dracu' pe comoară la căpătâiul filmelor sale. Sunt programate la festivaluri și, cu două zile înainte de competiție, el își mai găsește ceva de lucru la montaj.

— Nu am cum să știu ce trăiește el, dar eu simt un gol de scoică prădată, geme în toată ființa mea până în clipa în care, din tot acest vaier, se va alege — poate — ceva, se va înfiripa o idee nouă. Și abia atunci începe marele, adevăratul chin. Trebuie să scoți încet, la lumină, un întreg continent ascuns sub ape, un univers nou. Este chiar ca o boală, de care numai filmarea te izbăvește. Oricât de dură ar fi ea, este departe de a fi cea mai anevoioasă parte a muncii. Este latura exterioară a acesteia pe care, cât de cât, o cunoaște toată lumea. Ușoară sau grea, ea se desfășoară la vedere. Ceea ce se petrece între două filmări, acel timp neștiut, este o experiență spirituală chinuitoare, care te poate istovi atât de mult, încât trecerea la realizarea filmului, cu toate dramele care te pândesc, înseamnă, în cele din urmă, eliberarea de un univers invadator, care a ajuns să te sufoce. Abia atunci poți spune — dacă socotești că a venit clipa — „filmul meu este gata, mai rămâne doar să-l turnez".

— Există, însă, și cineaști importanți, care nu se încurcă în acest timp al eliberării, atât de dureros trăit de dvs. Ei sunt disponibili, sunt gata să treacă la atac, dacă pot să spun așa, fără să aștepte scuturarea de o obsesie. Cred că așa lucrează Spielberg, dar mai bine să nu ne uităm la americani. L-am cunoscut pe Wajda l-a începutul anilor '70, pe vremea când se pregătea să filmeze o comedie, Vânătoarea de muște, *după care a realizat* Peisaj după bătălie, Pădurea de mesteceni, Nunta, Pământul făgăduinței, Omul

de marmoră, Fără anestezie, Domnişoarele din Wylko, Dirijorul, Omul de fier, Danton, *aproape anul şi filmul.*

— Goana din film în film poate însemna, uneori, şi altceva: un refugiu care să-i ocrotească de traumele unor experienţe spirituale a căror dificultate o cunosc atât de bine. Unele dintre operele lor, prea grăbite, oricât de perfecte sub raport formal, nu au vibraţia, profunzimea la care ne-am fi aşteptat. Mă gândesc chiar la Wajda, pe care l-am amintit de atâtea ori; când aţi pomenit titlurile acelea, nu toate m-au făcut să tresar, aşa cum se întâmplă cu *Pădurea de mesteceni*, film a cărui „lumină colorată“ este un admirabil suport al expresivităţii. Mai este ceva. Marii artişti sunt mai întotdeauna protejaţi şi de aura unor prejudecăţi. La o analiză lucidă, se poate detecta, uneori, absenţa evenimentului declanşator. Autorul a devenit mai degrabă un organizator, chiar dacă din ce în ce mai bun, al unor idei în care nu mai este implicat. Ceea ce în cazul altor filme se putea numi cu adevărat stare de graţie este o simplă abilitate profesională, sau virtuozitate.

— *Având atât de bine conturat, mental, viitorul film, nelăsând deloc „uşa deschisă pentru surpriză“, cum spunea Renoir, pentru o altă inspiraţie, uneori benefică, nu există riscul de a veni pe platou cu imagina unei opere ideale?*

— Nu văd ce ar fi rău aici. Este acel film cunoscut doar de creatorul său, unicatul la care îşi raportează gândul de reuşită a tot ceea ce realizează pe parcursul turnajului şi, mai târziu, la montaj, mixaj. Bineînţeles că avem de a face cu o imagine ideală, singura netrădată de inconvenientele factorilor exteriori, de zilele proaste, de colaborări nereuşite, de limitele tehnice şi economice. Atunci te afli singur cu propriile tale limite, pe care le cunoşti sau nu.

— *Există regizori care, înaintea apariţiei monitoarelor video pe platou, nu-şi dezlipeau minute întregi ochiul de la cameră. De altfel, una dintre imaginile clasice ale cineastului este chiar aceasta: regizorul la aparat, controlând cadrul. Rar v-am văzut în astfel de poze.*

— Nu pun aproape deloc ochiul la aparat. Descriu secvenţă cu secvenţă toate cadrele. Ştiu că aici este panoramare, aici transfocare, apoi travelling. Cunosc perfect obiectivele, aportul cameramanului. Fraza cinematografică, scriitura, este la fel de importantă ca interpretarea actorilor.

— *Acordaţi libertate actorilor? Câtă?*

— Nu le dau libertate pentru că nu au nevoie de ea. Nici un actor nu mi-a schimbat nici o replică. Ei simt bine stilul de interpretare adecvat filmuluui. Nu am avut, niciodată, vreun conflict pe această temă.

— *Dar a venit, vreodată, un actor, cu o sugestie?*

— Nu mi s-a întâmplat. Sau, dacă s-a întâmplat, o dată, nu era semnificativă.

— *Nu cumva nu au îndrăznit?*

— Nu, cred că au simţit că nu este nevoie. Chiar şi Gina Patrichi, care era mai nonconformistă.

— *În filmele dvs. actorii au un anumit tip de frazare căreia nu i-aş spune teatrală, ci mai degrabă stilizată, oricum opusă acelei*



Silvia Ghelan (în amorsă), urmărind sugestiile autoarei (Serata)

rostiri numite „firești", „ca pe stradă". La dvs. există un altfel de firesc, al ceremonialului, în sensul în care Călinescu spunea că firescul lui este livrescul. S-au adaptat ușor actorii dvs. acestei cerințe?

— Actorii noștri fiind și de teatru, și de film, au experiența marilor roluri, trec cu suplețe de la o modalitate la alta. În film, ca și în teatru, există multiple chei de interpretare. Jocul trebuie să se încadreze, și el, în unitatea de stil a filmului și să țină seama de modalitatea propusă de dramaturgie. Când intenția dramaturgică duce actorul într-o direcție, iar costumul sau decorul, ori amândouă la un loc în alta, nici un geniu actoricesc nu poate evolua la adevărata lui valoare. Dihotomia „stil cinematografic — stil teatral" mi se pare inoperantă. De ani de zile se tot caută delimitarea celor două modalități. Tot simplificând interpretarea, ca să o facem „mai cinematografică", ajungem la jocul așa numit „alb", lipsit de culoare, de clorofilă, ca o plantă devitalizată.

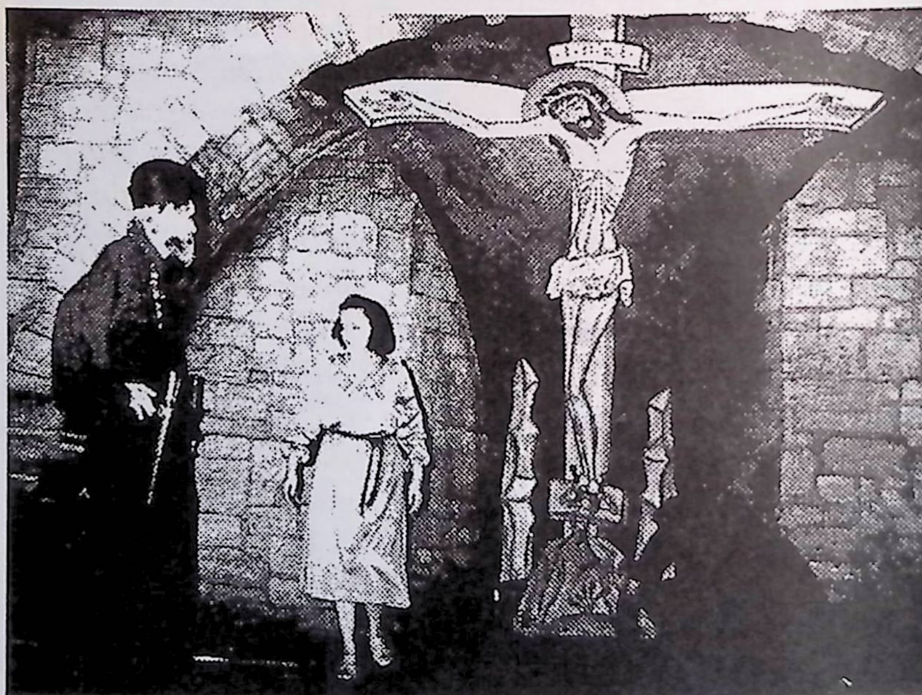
— *Ce este greșit în această încercare de delimitare?*

— Direcția căutării. Mă întreb cum ar putea exista o interpretare cinematografică, una singură, și o interpretare teatrală, tot una singură? Când există atâtea tipuri de povestire cinematografică, de la realismul fotografic la transfigurările elaborate, cum s-ar putea, oare, ca actorul să fie împins într-o singură direcție, mereu aceeași? Între *Hoții de biciclete* al lui De Sica și *Hamlet* al lui Laurence Olivier nu există, oare, nici o diferență stilistică de interpretare? Sau între actorii lui Kurosawa și ai lui Antonioni, ori ai lui Jacques Demy, din filmele în care actorii își mărturisesc sentimentele cântând? *Umbrelele din Cherbourg* este un unicat chiar în interiorul genului muzical. *Othelo* al lui Zeffirelli, înainte de a fi un recital de splendide voci, este o capodoperă de punere în cadru și de frazare cinematografică. Ni se pare cum nu se poate mai firesc ca eroii să cânte, nu să vorbească. O scenă, cea în care Yago îi jură credință lui Othelo, este demnă de a fi studiată în școală. I-am amintit pe aceștia, dar în locul acestor nume putem pune oricare altele, pentru că nu diferența de meridian geografic o am în vedere. Ar fi prea simplă munca regizorului de film și a actorului dacă, făcând apel doar la formula „cinematografică", ar avea și cheia interpretării. Ce i-ar mai ră-

mâne regizorului? Doar să dea câteva directive. Şi în film, şi în teatru, actorul realizează o compoziţie bine adecvată celorlalte componente ale spectacolului. El face parte dintr-un univers în care sunetele şi formele, oamenii şi obiectele se află într-o armonie atât de indestructibilă, încât nici procesul industrial al filmării să nu o poată altera.

— Am întâlnit destui regizori care dau vina pe actorul X, care i-ar fi „stricat" filmul. Dumneavoastră îl ocrotiţi, ba mai mult, sunteţi gata să luaţi totul asupra dvs., în cazul unei scene nereuşite.

— Pentru că există roluri ratate din cauza unei proaste compuneri a cadrului. Unghiuri, mişcări neinspirate de aparat fac ca actorul să pară crispat, când cu adevărat „crispat" era cadrul. Cum să discuţi serios despre interpretare, dacă prim-planurile sunt concepute ca nişte fotografii, cum am mai spus, clipitoare şi vorbitoare? Arată-mi cum filmează cineva un prim-plan şi îţi voi spune ce fel de regizor este. Aşa cum există regizori care însufleţesc obiectele, există şi alţii care omoară mari actori. Nu actorul



Pe George Motoi — Vodă Lăpuşneanu îl aşteaptă o scenă grea, atent pregătită împreună cu regizoarea.

trebuie să joace „cinematografic“ — în accepția comună asta înseamnă mai discret — ci întreg momentul trebuie conceput cinematografic, în deplina solidaritate dintre idee, decupaj, actor. Și în teatru, și în film, actorul se supune legilor profesiei sale. Atunci când încurcă stilurile și joacă *Idiotul* lui Dostoievski cu dezinvoltura comisarului Maigret sau dă unui personaj dintr-o piesă de Mihail Sebastian un aer shakespearean ori atunci când joacă prost, nu despre un joc necinematografic este vorba, ci pur și simplu despre un eșec. Richard Burton nu a jucat la fel în *Cleopatra* și în *Cui îi este frică de Wirginia Wolf*. În virtutea unei inerții, actorii sunt judecați mai ales după modul în care își rostesc replicile. Dar ele nu se spun la fel în Sadoveanu și în Caragiale. Fiecare își are cheia lui. Este adevărat că ceremonialul dialogului sadovenian, dacă vrem să ne oprim aici, poate inhiba un cineast, sau îl poate trimite pe o cale greșită. În loc să-i punem în valoare căldura lexicului, suntem tentați să-i exacerbăm spectaculozitatea, somptuozitatea frazei, ca într-o montare folclorică cu Irozi sau ca în basme. Există un firesc sadovenian, altul decât cel din „viața de zi cu zi“, observație valabilă și în cazul plasării într-un timp istoric, care dă atât de multe bătăi de cap scenariștilor, regizorilor. Ne este greu, desigur, să ne-o închipuim pe doamna Maria de Mangop sau pe Voichița adresându-se augustului lor soț și chemându-l „Ștefane“. Dar în viața unei perechi, fie ea și domnească, există și clipe de intimitate și iarăși ne este greu să ni le închipuim pe aceste femei adresându-se soțului lor cu „Măria Ta“, deși uneori este obligatoriu. Adeseori, dintr-un fel de reverență față de epocile mai îndepărtate, am silit personajul să vorbească nefiresc în sensul în care, prin el, parcă ar fi vorbit istoria însăși, nu un om. Reversul, „demitizarea“, nu a fost o garanție a eficienței. Soluția unui impas estetic nu se află într-o nouă modă, ci în talentul creatorului.

— *De cele mai multe ori, eroii dvs. își dau replica precum într-un meci de ping-pong, în care fiecare țintește să aibă un ascendent asupra celuilalt, prin ironie, aluzie sau chiar o subtilă plătire de polițe. Alteori, tot prin dialog, trag o linie, ca și cum și-ar pune ordine în viață, dar toată această comunicare este dublată de auto-*

ironie. Altfel spus, sunt mereu sub tensiune, nu cunosc stările neutre, „albe“, relaxarea.

— Va surprinde, poate, ceea ce vă voi spune, mai ales pe cei agăţaţi de prejudecata livrescului, a artificialităţii, dar şcoala mea de dialog a fost, mai degrabă, cea de la ţară, din copilărie, când îi ascultam pe ţărani la vie, la praşit, la claca de porumb, cum îşi aruncau vorba unul altuia. Aveau un fel de a vorbi în doi peri, în bobote. Cred că tipurile de spiritualitate românească nu se împart atât pe regiuni, cât pe brâuri — carpatice, subcarpatice, câmpia. Eu vin din zona subcarpatică, oamenii de acolo au, într-adevăr, o formidabilă ştiinţă a cuvântului, a dialogului. Nu spun că am preluat-o ca atare, ea s-a insinuat în tipul meu de dialog.

— Sentimentul teatralităţii pe care vi l-au reproşat uneori criticii se explică, în parte, şi prin ocolirea unuia dintre miturile cinematografului, tăcerile. Să fie dragostea pentru cuvânt, acea „plăcere a textului“, cum o numea Roland Barthes, un motor?

— Nu sunt — cum aş putea fi? — împotriva tăcerilor, şi personajele mele tac, atunci când am găsit de cuviinţă. Tăcerea înseamnă ne-rostire, niciodată ne-gândire. Sau, altfel spus, tăcerea este cuvânt încă nerostit. De aceea şi tăcem în limba în care gândim. Ceea ce nu aplaud este eliminarea ostentativă a cuvântului. Este adevărat, uneori, sunt mari satisfacţiile estetice date de imaginea care, în anumite împrejurări, nu are nevoie de sprijinul vorbelor, care îşi asumă întreaga sarcină dramatică, dar catharsisul, eliberarea o dă doar cuvântul. De aceea literatura rămâne, cred, regina culturii.

— În filmele dvs. actorul ar trebui să aibă toate motivele pentru a veni eliberat de unele nelinişti, ştiind că autorul i-a asigurat, până în pânzele albe, toate condiţiile unei bune plasări în cadru. De unde s-ar mai putea ivi, totuşi, o teamă, cel puţin la început?

— S-ar putea ca ea să existe, dar numai până la trecerea pragului către un univers stilistic a cărui cheie se află la regizor. Stilul este regizorul, actorul este litera. Când înţelege asta, se poate socoti despovărat. Odată, Gina Patrichi nu era mulţumită de o scenă. „Nu, Gina, nu tu ai jucat prost — i-am spus — eu nu am construit

prea inspirat cadrul." Dintr-o astfel de înțelegere s-au născut colaborările mele cu actorii.

— Se spune că Dreyer își hipnotiza actorii, vorbindu-le într-o limbă necunoscută lor, în ebraică, Bergman se afla cu ei în relații de forță, Fellini îi adora, Hitchcock era departe de a-i ține la icoană. Există chiar atât de multe modalități de a cere actorilor ceea ce vrei să obții, acel răspuns care, la urma urmei, ține de meseria lor?

— De unde se vede că nu este neapărată nevoie să înveți totul într-o școală și că raporturile cu actorii pot fi, da, atât de diferite de la un regizor la altul. Eu nici nu i-am hipnotizat, nici nu le-am poruncit, pur și simplu le-am deschis ușa dincolo de care îi aștepta întâlnirea cu personajul. De aceea, pentru mine, importantă era încrederea lor. Țin să calc numai pe terenuri pe care le cunosc bine, în care nimic nu-mi este străin. Asta nu înseamnă că totul vine numai din experiență. După ce a văzut *Pe malul stâng al Dunării albastre*, Aurora Cornu se mira de unde cunosc eu viața „artistelor de șantan". Mai este nevoie și de intuiție și de cunoștințele din alte domenii. A nu se înțelege, de aici, că aș putea să fac un film în China. Trebuie să-ți fie clare punctele cardinale ale puterile tale, să cunoști Nordul, Sudul, Apusul, Răsăritul, să știi de unde vine lumina.

— Chiar nu ați scris vreodată cu gândul la anumiți actori? Unii cineaști concep filmul plecând de la imaginea unui actor, a unei actrițe.

— Nu, nu scriu pentru actori. S-a creat un fel de legendă. Eu una nu am afirmat niciodată așa ceva. Personajele mele apar ca într-un mister al maternității, mai întâi în stare embrionară, apoi se dezvoltă, devin caractere. Se nasc așa cum vin și filmele mele pe lume, desprinse încet, încet, ca dintr-o nebuloasă. Cândva i-am spus un fel de „*unscharff* sonor", pentru că nu imaginile mă bântuie atunci, ci sonoritățile nedeslușite, ca de început de lume, din care se coagulează o stare. Doar în clipa în care se liniștește totul, mă apuc de scris. Nu am cum să scriu pentru anumiți actori, din moment ce prima mea grijă este să găsesc conturul dramaturgic al personajului. Apoi, ca regizor, îmi dau seama care

anume actor ar avea datele rolului. Mai simplu spus, aparţin categoriei de cineaşti care aduc actorul către rol, nu invers. Actorul are inteligenţa profesiei lui. Cella Delavrancea, care m-a onorat cu prietenia ei, mi-a spus odată: „Îmi place culoarea inteligenţei dumitale", lucru care atunci, pe loc, m-a descumpănit. Nu am înţeles ce anume vrea să însemne, dar mai târziu am stat şi am meditat. Mi-am dat seama că sunt de tras concluzii dintr-o astfel de afirmaţie. Există o inteligenţă a fiecărei profesii în parte. Degeaba eşti un manager inteligent, dacă tu vrei să fii poet. Inutil să ai o inteligenţă de jurist, dacă te bate gândul să fii regizor de film. Inteligenţa fiecărei profesii defineşte genul de talent pe care îl ai.

— Nu aţi fost tentată niciodată să faceţi probe, să alegeţi chipul unui erou dintre două posibile, să zicem?

— Niciodată nu am recurs la probe, chemând doi actori pentru acelaşi rol. Mi se pare şi umilitor. Şi, apoi, vede, oare, aparatul, mai bine decât mine, decât ochiul meu? Când am hotărât să-l iau pe Valeriu Paraschiv pentru Moţoc, mulţi m-au avertizat că îmi asum un mare risc. Alţii chiar au crezut că nu ştiu ce fac, dacă nu cumva chiar că am înnebunit. Un actor cu chip de june-prim în Moţoc? Povestesc mereu mica scenă comică petrecută cu Andrei Magheru care juca în *Serata*, în grupul din jurul Gildei Marinescu. Într-o seară, plecând de la Buftea şi călătorind cu ea în aceeaşi maşină, nu şi-a dat seama că era una şi aceeaşi persoană cu actriţa alături de care filmase, într-atât era de schimbată pe platou. Acolo era cu adevărat o prinţesă năucă, se mişca de parcă ar fi fost tot timpul într-o transă. Pentru ea am conceput o rochie croită pentru „a spune ceva" văzută din spate, cu o tăietură care să dea libertate de mişcare mâinilor, pentru că personajul stă tot timpul cu un pahar într-o mână şi cu un *fume-cigarette* în alta. Trebuie să ştii de la început în ce condiţii plasezi actorul, să-l vezi în mişcare, trebuie să ştii pentru ce te baţi şi la ce renunţi. Până la *Serata* Cornel Coman fusese solicitat doar pentru vreo câteva apariţii secundare. Cum de s-a putut trece pe lângă un asemenea actor, cu o uimitoare trăire interioară, adusă la suprafaţă cu atâta economie de mijloace? Ai fi vrut să-l ţii tot

timpul în prim-plan. Paradoxal, ai fi vrut uneori să-l vezi tot timpul şi în plan general, atât de extraordinar se mişca.

— *Pe Coman l-aţi descoperit, însă, din câte ştiu, în ultimul moment. Era, până atunci, un actor „nevăzut" de dvs.*

— Începusem filmările, aveam în minte tipul eroului dar nu-i găsisem chipul printre interpreţii noştri. Operatorul cu care lucram, Nicolae Girardi, mi-a vorbit despre un actor de la Bulandra care i se părea lui că ar corespunde descrierii mele. Într-o dimineaţă, când a venit să mă ia cu maşina pentru a ne duce la studiouri, l-am văzut, în faţa cofetăriei Scala, însoţit de un bărbat tânăr, blond. Am zis „El este", înainte de mi-l prezenta. Nu mi-a rămas decât să-l duc la Buftea unde costumul personajului Mihai îşi aştepta „proprietarul". Astfel şi-a început Cornel Coman seria rolurilor principale.

— *El este unul dintre cei care ne îndreptăţesc să vorbim despre „actorii Malvinei Urşianu".*

— Se vorbeşte despre actorii mei pentru că am lucrat de mai multe ori cu aceiaşi interpreţi. După un număr de filme, relaţia se epuizează, şi ei au nevoie de un ochi mai proaspăt. Aş fi vrut să lucrez cu atâţia alţii, dar cum am făcut un film cam o dată la trei ani...

— *Unor cineaşti, dintre cei mari, mă gândesc la Bergman, le place să vorbească despre actori pe care „îi iubeşte aparatul de filmat". Formula a făcut o bună carieră. Aţi trăit ca pe un privilegiu această complicitate misterioasă a camerei cu chipul unor actori?*

— Regizorul este cel care trebuie să iubească actorul, nu camera. Altfel, vorbele amintite sunt o frumoasă metaforă. Până la urmă, şi întâlnirea unui autor cu actorii săi ţine de un anume mister. Nu pot să spun cu exactitate de ce nu mă inspiră să lucrez cu un actor, fie el unul mare, nu comunic eu cu el. Trebuie să-ţi dai seama dacă trece sau nu curentul, înainte de ajunge faţă în faţă. De aceea, producătorii trebuie să meargă pe încredere în raporturile cu regizorul, o altfel de relaţie poate fi fatală. La început s-au amestecat în distribuţiile mele, după o vreme m-au lăsat în pace. Cum ar fi putut să-şi imagineze cum va arăta Mihaela Juvara



Mihaela Juvara, statuara doamnă von Klausenberg din Serata

în doamna von Klausenberg? Pentru mine, cea mai mare bucurie este aceea de a crea chipuri umane. Senzaţia de demiurg trăită atunci nu se compară cu nimic. Ai creat oameni. Întâlnirea cu un actor gata să-ţi stea alături este cea mai mare răsplată a acestui imens efort care înseamnă filmul. Când mă întâlneam pe platou cu Motoi, cu Silvia, cu Gina, cu Cornel Coman, mă simţeam în siguranţă, chiar dacă niciodată nu am avut tot ceea ce mi-a trebuit. Cu ei îndrăzneam să visez. Soarta bună mi-a scos-o în cale pe Tamara Creţulescu, tocmai când aveam nevoie de o actriţă de genul ei. Ca şi Gina Patrichi, Tamara are un chip şi o inteligenţă care te inspiră. Inteligentă şi cultivată, ea are capacitatea de a descifra într-un personaj caracterul ce se dezvăluie numai celor care au practica lecturilor de calitate, dar şi imaginaţie artistică. Mi-a fost un partener ideal în acest joc. Îmi pare rău că nu am ajuns să colaborez cu alţi mari actori. Regret că nu am putut termina ceea ce începusem cu Olga Tudorache. Mi-ar fi plăcut să lucrez cu Caramitru, actor inteligent, dar nu am avut roluri adecvate lui, nu am simţit să i se potrivească ceva dintre cele scrise de mine. Fericirea vieţii mele a fost că m-am înţeles atât de bine cu cei care mi-au fost alături. Înseamnă că le plăcea replica şi, mai mult, că înţelegeau rostul ei. Toţi au simţit că îi iubeam. Le-am transmis mai mult decât sufletul meu. Prin nevăzute vase comunicante le-am trimis sângele meu. Chiar şi celor în aşa numitele roluri secundare. Dar ce înseamnă un rol secundar interpretat de Gilda Marinescu, de Sanda Toma, Maria Rotaru, de Ion Niciu, Lucia Mureşan, Ileana Stana Ionescu? Aflate pe mâna lor, astfel de roluri încetează din start să mai fie „secundare".

— *Spuneaţi că personajele dvs. se nasc ca într-un mister al maternităţii. Când le „îmbrăcaţi", numai după ce aţi ales actorii?*

— Nu aduc pe lume personaje în stare nudă. Dacă nu le conturezi fizic, de la început, rişti să le scapi din mână. Doamna von Klausenberg din *Serata* este, în primul rând, o creaţie scenografică. Mă implic total în scenografie. Detest costumele care atrag atenţia, care se schimbă prea des. Nu îmbrac eroii pentru ca spectatorii să admire toaletele şi, eventual, să le imite. Mă deranjează pitorescul, oriunde ar fi el. Aş fi vrut să fac *Lăpuşneanu* fără

decoruri, numai din umbre şi lumini. Am suferit când a trebuit să părăsesc platoul, să filmez în exterior. Căutam peisaje fără copaci, despuiate de orice pitoresc. Mă gândeam la vorba „Ca Vodă în lobodă“, cred că de aici vine, din neadecvarea dintre costumul de epocă şi peisaj.

— Aţi lucrat de mai multe ori cu aceiaşi actori, cu acelaşi scenograf, cu aceeaşi monteuză. Există, însă, printre colaboratorii dvs., un personaj pe care l-aţi schimbat la fiecare film, şi anume compozitorul. De ce ? Nu l-aţi găsit pe cel ideal? Mai exact, pe cel adecvat universului dvs.?

— Muzica este un capitol pe care nu-l pot stăpâni, mă trădează mai mult decât oricare altul. Compozitorii noştri nu se pot îndepărta de personalitatea lor, pentru a se integra într-un alt univers sonor, acela al unui film. Scrierea oarecum pe cont propriu a muzicii rămâne una dintre slăbiciunile filmelor noastre. Este domeniul cel mai ameninţat de rutină. Dar această realizare „pe cont propriu“ sau „salvare“, cum le place unor compozitori să-şi califice contribuţia, poate să rămână o creaţie ce le îmbogăţeşte lista titlurilor personale nu, însă, şi universul filmului. Am avut, adeseori, sentimentul că muzica îmi sustrage filmul de pe adevăratul lui făgaş, că îl duce în altă parte. Oricât i-aş explica eu compozitorului, sau oricât aş refuza, tot ajung la mâna lui.

— Într-o „Lecţie de muzică“ ţinută la Cannes, Nicola Piovani, compozitorul ultimelor filme ale lui Fellini, ne povestea că acesta din urmă nu iubea decât vreo patru-cinci melodii sau, cel puţin, numai la ele se gândea când trebuia să treacă la ilustrarea muzicală. Printre ele: Coimbra şi Amapola. *Voia să i se strecoare ceva din ele, câteva acorduri, în toate filmele. Deşi sunt atât de cunoscute, nu ne-am dat niciodată seama. Piovani ne-a descompus, la pian, o temă din* La Dolce Vita, *a cărui muzică fusese scrisă de Nino Rota şi am descoperit, cu uimire, sunete din* Coimbra. *Am impresia că, într-un anume mod, acesta ar fi misterul pe care doriţi să-l împărtăşiţi cu cineva.*

— Eu concep mental muzica, dar nu am capacitatea de a o pune pe note. Sunt bântuită de melodii când fac filmul, nu mă în-

trebaţi ce-mi trece prin cap, dar nu ştiu să le pun pe hârtie. Poate că filmul are nevoie de nişte sunete ce nu corespund, neapărat, ştiinţei de a compune. Voi toţi aţi fost încântaţi de muzica scrisă de Petru Mărgineanu pentru *Ce lume veselă...*, el a ajuns, deja un bun profesionist, dar eu i-am cerut altceva. L-am rugat să ia *Sonata lunii*, era melodia eroului, om care a iubit muzica, l-am rugat, spuneam, să ia această piesă şi să o transpună pentru un alt instrument. Una este să-i fi coborât sicriul pe tema lui şi alta pe o muzică neutră. Pentru secvenţa venirii la conac, am refuzat partitura iniţială, personajul nu se ducea la un bal. Venea să-şi ia rămas bun de la ceea ce fusese, cândva, o viaţă. Ar fi trebuit să auzim tot tema lui, era legată de amintirea copilăriei, de pianul mamei. Nu cred că ar fi supărat dacă suna şi puţin fals, poate şi amintirile lui erau false. Compozitorilor noştri le este teamă de acest fals, nu care cumva să nu scrie muzica ideală, să nu se facă de râs.

— *Pentru* Trecătoarele iubiri, *Tiberiu Olah a scris o splendidă partitură, dar, oricât de frumoasă era, mi s-a părut că prea invadează ecranul, cel puţin în secvenţa în care eroul regăseşte Bucureştiul. Părea o întoarcere triumfală, deşi numai despre asta nu era vorba, într-atât de copleşitoare erau acordurile. De altfel, ele au fost folosite, apoi, pentru ceea ce se numeşte ilustraţia muzicală a unor documentare.*

— Filmul apărea, pe alocuri, nu copleşit de muzică, ci de-a dreptul cocoşat. Singura dată când am fost mai aproape de ceea ce am vrut a fost la *Aici nu mai locuieşte nimeni*. I-am cerut unei doamne, o pianistă care nu a avut pretenţii de autor, să se joace puţin cu *Traviata*, să o dea pe fals, pentru a obţine, apoi, acea voce stupidă, de bătrână cântăreaţă care nu mai avea glas. Jocul Ilenei Stana Ionescu a fost favorizat de o astfel de susţinere. Sunetul aparţine unui domeniu insuficient exploatat în cinematograful nostru. S-a cântat prea des aria „filmul — artă exclusiv a imaginii". Este important ceea ce se petrece în cadru, dar şi ceea ce se întâmplă în afara lui iar acest *auff* sonor dă, uneori, o nebănuită amploare cadrului. Fără imaginaţia sonorului, este ca şi cum ai zbura bătând

dintr-o singură aripă. Nu este un adiacent, ci o parte componentă. Se filmează o anumită imagine în aşteptarea unui anumit sunet. Altfel, filmul apare ca o navă fără pânze în vânt. Absenţa sunetului pe un anume parcurs al filmului nu înseamnă suspendarea funcţiei lui, ci potenţarea tocmai prin neparticipare. Este diferenţa dintre fiinţa moartă, care nu mai respiră, şi un om viu care îşi reţine respiraţia. S-ar putea riposta: bine, deşi imaginea şi sonorul sunt indisolubil legate, prima se poate dispensa vremelnic de prezenţa celui din urmă, în funcţie de dramaturgie, de atmosferă, dar dispariţia imaginii ar da bătaie de cap. Nu putem lăsa ecranul în întuneric, anulând imaginea. Oare? Să nu fim atât de siguri. Este perfect posibil.

— Există destule astfel de încercări. Mai aproape de zilele noastre, Nikita Mihalkov, în Cinci seri, *cred, lasă să se audă, din direcţia unui ecran negru, un scurt schimb de cuvinte. Fellini îşi dorea, pentru* Amarcord, *un final afundat în beznă, ca o replică polemică dată bombardamentului cu imagini al civilizaţiei noastre, „forme ce mişună haotic" — spunea el — care ne deposedează până şi de propriile noastre amintiri. De altfel, asta şi înseamnă, în dialectul romagnol,* amarcord, *„a-ţi aminti".*

— Păcat că s-a răzgândit. Tocmai el. Nu cred că ar fi fost o excentricitate. Pe el chiar ni-l putem închipui „scufundând" câteva clipe imaginea, aşa cum alţii anulează accentele sonore.

— Aţi schimbat destul de des şi directorii de imagine. Programatic, sau nu au fost mereu disponibili?

— Sunt tentată să cred că stilul unui regizor se poate judeca la capătul colaborării sale cu trei operatori, atunci poţi observa ce anume rămâne constant. Filmele trebuie să semene cu regizorul, oricâte formule de echipă ar încerca acesta pe parcursul carierei sale.

— Spuneaţi că nu aţi făcut filmul despre Bălcescu, printre altele şi pentru că secolul al XIX-lea nu mai poate fi defel reconstituit în România. Nu vă pare, totuşi, rău, nu trăiţi cu fantasmele filmelor nelăsate să vină pe lume?

— Sunt obişnuită să-mi reprim tot timpul imaginaţia, să-mi bag ideile înapoi în cap. O să fac cancer pe creier. Visez peisaje nordice, am oroare de cele sudice, de recuzita lor adusă pe ecran, de palmieri. Visez ruine printre care să treacă un păun alb, un peisaj scoţian în care să se profileze sculpturi de Moore. Cred că într-o altă viaţă am trăit în nord. Visul vieţii mele a fost să văd Scoţia. O să mor fără să o fi văzut.

— Malvina Urşianu visează ruine printre care să treacă un păun alb? Nu puţini vor fi surprinşi.

— Probabil că tot atât de miraţi ar fi şi dacă ar afla de un vechi proiect al meu, pe care l-am numit *Statuia*. Pe scurt: într-o piaţă uriaşă — o statuie gigantică a unui poet, Maiakovski, să zicem. O femeie în văluri negre, în mână cu ceea ce pare să fie o vioară, desface cutia şi scoate o mitralieră. A venit să păzească monumentul. Sosesc, apoi, rând pe rând, toate „văduvele statuii", toate femeile cu care a avut de-a face poetul. Una l-a învăţat, alta i-a furnizat idealuri. O fată într-o vestă militară mai mult decât excentrică, îşi reclamă calitatea de muză. Fără versurile inspirate de ea şi care se cântă acum prin discoteci, cine ar mai şti de el, afirmă tânăra. Asistăm, apoi, la transformarea statuii în habitat, buzunarele devin garsoniere. Când se aude că într-o altă piaţă se inaugurează altă statuie, prima văduvă pleacă ducând sub braţ capul celei vechi. Cum să faci un astfel de film, cu posibilităţile noastre de astăzi? Poate doar un desen animat. Noroc că am exerciţiul renunţării.

— Aşa cum aţi spus în cursul acestei discuţii, aţi lucrat în condiţii tehnice precare, cele oferite de cinematografia noastră. Tehnica a atins astăzi un asemenea grad de sofisticare, încât unii autori, intraţi în sala de mixaj, sunt speriaţi de atâta aparatură, tastatură, pupitre, beculeţe etc. Un cineast francez îmi mărturisea sentimentul pe care îl încearcă uneori, acela că filmul nu-i mai aparţine, odată ce-a ajuns să depindă de sute de butoane.

— Ceea ce mi-am dorit eu erau nişte condiţii normale. Supertehnica modernă este departe de mine. Filmul devine o creaţie de inginerie electronică. Sunt fericită că nu voi aparţine acestei

epoci. Poate peste ani, peste decenii, din ceea ce cândva s-a numit cinematografie, se va naşte o altă artă. Cine ştie cum se va chema ea, atunci... Nu putem să o botezăm noi, de pe acum, poate va purta numele acelei tehnici care se va naşte. Poate nici nu ne imaginăm arta viitorului. Se vor naşte alte generaţii de artişti. Nu ştiu dacă noile cetăţi vor mai avea nevoie de pietrele celor vechi. Poate va fi nevoie de o altfel de înzestrare. Sper să fie loc şi pentru cei al căror talent a vizitat şi alte domenii ale artei.

— *Credeţi că generaţiile erei electronice vor mai întârzia asupra lor?*

— S-ar putea să apară o altă artă, de sine stătătoare, nu o pot prefigura, nu sunt Jules Verne. Filmul merge acolo unde merge şi lumea, civilizaţia. Are soarta lui, de artă legată de industrie. Suportă direct consecinţele tehnologizării. Obişnuim să spunem, „nu este pictură", „nu este muzică", dar nici acestea nu rămân neatinse. Abia trecut de o sută de ani, cinematograful este ca dinastia suedeză a Bernadoţilor, nu are vechime. Un secol de existenţă nu conferă, totuşi, titluri de nobleţe. Artele tradiţionale sunt milenare.

— *A recuperat, însă, a înghiţit etapele. După trei decenii făcea saltul de la filmul mut la cel sonor, iar în anii '30 era în stare să asimileze curentele moderne din arta plastică.*

— A ars repede, dar s-a şi consumat, ca toate organismele care, atât de dependente de tehnică fiind, sunt făcute să trăiască puţin. Poate de aceea se va transforma în altceva.

— *Nu vă place ce vine din urmă, dar nu vă sperie...*

— În măsura în care noile tehnologii vor permite traducerea gândului uman, dacă nu vor folosi doar realizării de megaproducţii şi SF-uri — îşi au şi ele rostul, sunt basmele viitorului — ci şi a unor filme în care mai putem să recunoaştem natura umană, atunci nu mă sperie. Sigur că aş vrea ca cinematograful să nu se rupă de rădăcinile celorlalte arte, dar s-ar putea ca tot ceea ce spun eu să fie o utopie pioasă. Mie îmi este mai degrabă teamă de ceea ce va alege lumea şi de calitatea celor care vor face filme.

Ar trebui să-şi spună cuvântul cei născuţi să meargă în ritmurile acestui nou timp al cinematografului.

— Ştiţi ce sfaturi dădea Emir Kusturica tinerilor aflaţi la începuturile meseriei? Să înceapă cu „primele semne al vieţii: o casă, un arbore, părinţii, un drum".

— Ştie el ce spune. Cuiva care mi-a mărturisit că ar vrea să înfiinţeze o catedră de scenaristică pentru a-i învăţa pe doritori ce este cinematografic şi ce nu, i-am pus întrebarea: „Cum putem şti dacă ceea ce este cinematografic pentru mine este şi pentru un altul?" Eu una cred că totul poate deveni cinema, chiar şi *Melancolie* a lui Eminescu. Depinde dacă şi cât poţi. Funcţionează prejudecata că Sadoveanu nu ar fi cinematografic, în timp ce Rebreanu abia ar aştepta să fie ecranizat. După cei opt ani în care am stat departe de cinema, când am venit cu un scurtmetraj modest, *Liftul*, în care totul se petrecea între pereţii acestuia, mi s-a aruncat replica „Nu este cinema". Mai târziu, l-am inclus într-una dintre secvenţele *Trecătoarelor iubiri*. Un scenariu nu este bun la purtător, multe filme eşuează din cauza neadecvării dintre scenarist şi regizor. Curajul de a da verdicte asupra unui scenariu este mai mare şi mai riscant decât acela de a te pronunţa asupra unui film. Cel din urmă este operă terminată, scenariul — nu. Pentru a-l citi, îţi trebuie şi o mare generozitate, capacitatea de a-l înţelege, trebuie să te afunzi şi să accepţi stilul regizorului.

— Pentru că aţi adus în discuţie cele două ipostaze de transfer cinematografic, Sadoveanu şi Rebreanu. Realitatea filmului nostru îi încurajează pe cei care susţin esenţa cinematografică a prozei autorului Răscoalei. *Este, orice s-ar spune, mai la îndemână şi, poate, mai stimulant să aduci pe ecran un ţăran care îşi ascute coasa şi să induci, astfel, ideea unei ameninţări ce pluteşte în aer.*

— Este mai la îndemână, bine spus. Pentru celălalt tip de proză, îţi trebuie mai multă imaginaţie filmică, dar şi mai multă rigoare a adecvării la tipul de expresivitate propus de scriitor.

— Există un cinematograf „ascuns", pitit acolo unde nu-i trece oricui prin cap, cum ar fi literatura în paginile căreia, în aparenţă,

nu se întâmplă nimic, a lui Cehov. Nikita Mihalkov, Heifiț au știut să-l găsească.

— Cu Balzac, în schimb, cinematograful nu a făcut o afacere prea bună, în ciuda masivei încărcături de epic a operei sale. De unde se vede, încă o dată, zădărnicia agățării de prejudecata filmului ca artă exclusiv a mișcării.

— Malvina Urșianu, pe cine, dacă nu pe dvs., aș putea să întreb ex-abrupto: există un cinematograf feminin? De ce îi sunt dedicate atâtea festivaluri? Cel de la Montréal are un nume ușor ironic, Silence, elles tournent*!*

— Există doar film bun și film prost. Când femeile ajung pe platou, nu se coboară stacheta, ca la atletism. Cinematograful lui Leni Riefenstahl, artistă genială care a avut ghinionul — transformat de ea într-o șansă, dar asta ține de biografia ei — de a se întâlni cu o epocă totalitară, al gruzinei Nana Mcelidze, al Arianei Mnouchkine sau Jane Campion, de ce nu ar putea fi semnate și de un bărbat? Sau, invers, dacă vreți: de ce nu ar fi putut o femeie să realizeze ceea ce a creat Antonioni? În mișcarea feministă, combatantele se plasează singure într-o zonă minoră, în momentul în care acceptă diferența. La fel se întâmplă și în film, în artă în general. Eu una refuz diferența, așa cum refuz orice discriminare. De altfel, resping și celălalte distribuiri în diferite categorii. Se vorbește despre condiția femeii pe ecran, ca despre un capitol aparte, dar dacă ne gândim puțin, mai toate filmele lumii sunt despre condiția femeii și, implicit, a bărbatului, cele două fiind atât de dependente. Doar femeile nu trăiesc în colonii separate, ca pinguinii, și nici nu sunt o specie pe cale de dispariție, pentru a fi nevoie de măsuri de protecție speciale. Filmele nu se creează nici pe segmente de vârstă. Este o falsă problemă, pusă în circulație cu o asiduitate din care s-au născut, la noi, în anii trecuți, așa numitele „filme cu tineri și pentru tineri". Dacă am urma această logică și în alte arte, ar trebui să ne întrebăm: *Regele Lear* este o piesă despre bătrânețe, pentru bătrâni, iar *Romeo și Julieta* — pentru tineri? În artă nu există decât categoria valorii și a nonvalorii. Toate stratificările, inclusiv cele generaționiste,

se trag din ignorarea acestui adevăr simplu ca bună ziua. Astfel se explică, printre altele, şi ieşirea în arenă a unora dintre tinerii cineaşti, pentru care înfruntarea nu are loc între talent şi lipsa de talent, ci între vârste. Acest fals conflict se acutizase, la un moment dat, până la absurd. Cineva propunea ca măsură profilactică, probabil, ca după 45 de ani să se retragă dreptul de a mai face film. Vă imaginaţi o asemenea enormitate, răzbită la suprafaţă dintr-o adâncă incultură, proiectată în lumea altor arte? Noroc că nu am avut un Irimescu sau un Arghezi în cinematografie. Oricât sunt eu de sensibilă la diversitatea naturii umane, tot nu pot să pricep o astfel de pornire. Nu am entuziasme stupide şi nici interese, privesc cu luciditate ceea ce fac alţii, sunt fericită pentru o reuşită, simt eşecurile ca şi cum ar fi ale mele. Cu ani în urmă, când am văzut *Domnişoara Aurica*, al lui Şerban Marinescu, mi-am exprimat bucuria ori de câte ori am avut prilejul. A fi tânăr cineast înseamnă să priveşti cu ochi proaspăt totul, inclusiv lumea veche, şi cu un ochi contemporan lumea ta, lumea tânără. Unghiul cineastului matur este complementar celui juvenil. Practic, o cinematografie nu se poate lipsi de nici una dintre viziuni. Experienţa este la fel de necesară ca prospeţimea. Ca peste tot în artă, singurul criteriu rămâne talentul iar edificarea unei creaţii înseamnă să pui piatră peste piatră, succesiunea generaţiilor devenind istorie. Cultura majoră se construieşte pe verticala secolelor şi nu în mici tumuluri izolate. Pe sub toate straturile de noutate ale unei epoci, curg apele freatice ale spiritualităţii noastre. Acestea fiind zise, sunt departe de a socoti vârsta înaintată un atu. În ceea ce mă priveşte, mă cenzurez singură. Când nu am ce spune, nu lucrez. Dar, s-ar putea ca toate acestea să fie o obsesie a mea, obsesia „gândului unic", aşa cum îl înţelegea Vasile Pârvan: „Noi, muritorii — scria el — suntem mari nu pentru găsirea unui gând într-o zi de noroc, ci pentru urmărirea într-o mie de zile, cu şi fără noroc, a gândului unic care stă la temelia oricărei vieţi."

— *Când am amintit de personajul dvs. din filmul* Ce lume veselă..., *bătrânul unchi care se întoarce, târziu, în satul copilăriei,*

am vrut să continui întrebându-vă cum v-ați despărțit de locurile în care v-ați născut și dacă le-ați mai văzut, în ultima vreme. Am tot amânat, dar acum, când ne apropiem de capătul acestor convorbiri, parcă nu aș vrea să renunț...

— Viața mea a fost marcată de două despărțiri: cea de casa părintească, de la țară, și cea de Studioul cinematografic de la Buftea. Sunt despărțiri ce s-au petrecut la distanță de câteva decenii una de alta, în urma câte unei revoluții, fiecare dintre ele având obiective, ca să nu le zic idealuri, diametral opuse. Dar gloanțele lor m-au lovit în egală măsură. Criteriile nu sunt, se pare, punctul forte al mișcărilor sociale. Cu ambele locuri, mai degrabă matrice, m-am întâlnit după mulți ani. Ceea ce odinioară numeam *acasă* era, când am revăzut-o, o paragină dureroasă care nu mai păstra nici urmă din farmecul de odinioară.

— Ce v-a lipsit mai mult în anii în care, fără voia dvs., ați stat departe de fosta casă?

— M-am consolat cu greu de lipsa anotimpurilor copilăriei și adolescenței mele vâlcene, paradis la care nu mai aveam acces, interdicția fiind pe viață. Mi-au lipsit sărbătorile și comemorările din calendarul nostru, trăite cu o anume gravitate și solemnitate simplă. Nu erau atât de folclorizate, ca în zilele noastre. Nu erau sărbători de distracție, ci de bucurie familială. Astăzi, Crăciunul și Paștele au ajuns să se sărbătorească și la discotecă, la bar. Iar pe la sate au apărut tot felul de „obiceiuri din bătrâni" de care n-a auzit nimeni, care mai de care mai inventive și lipsite de sens. În ultimele decenii, folclorul nu mai vine de la sat către oraș, ci invers. Marele fabricant de folclor e orașul, adică mahalaua lui. Cu vremea, unele colinde au ajuns manele și tare mi-e teamă că nu va trece mult până când și slujbele religioase vor fi invadate de manele. Ce vreți, chiar și divinitatea are nevoie de rating... Cu câtva timp în urmă, la o slujbă de logodnă, am auzit cu stupoare cum un preot își încheia serviciul divin cu binecunoscuta romanță *Ți-am pus în deget un inel...*

— Despărțirea de studiourile Buftea a fost, însă, mai puțin brutală.

— S-a petrecut în timp. Dacă, aşa cum aminteam, în locul casei părinteşti am găsit o paragină, Buftea, revăzută după zece ani, era strălucitoare, pusă la punct ca o fată de măritat. Fără patină, fără urma fostelor vieţi care i-au creat şi populat existenţa. Pe platourile pe unde îşi purtaseră paşii Lăpuşneanu, adică Motoi, sau Silvia Popovici, György Kovács, Cornel Coman, Gina Patrichi, Alexandru Întorsureanu, Girardi, Fischer, călca acum o lume străină şi de mine, şi de cinematografia care fusese, cândva, sensul existenţei noastre. Pe două dintre aleile în care filmasem, odată, finalul din *Serata*, şi pe care mă plimbam, uneori, când eram prea obosită, am văzut scrise numele a două mari actriţe, Gina Patrichi şi Leopoldina Bălănuţă. Pe cea de a treia alee nu am dat, însă, aşa cum m-aş fi aşteptat, peste numele Silviei Popovici, cea care, cu ani şi ani în urmă, explodase în filmul românesc cu *Darclée* şi, apoi, cu atâtea alte roluri.

— Bănuiesc că aţi revăzut Buftea cu prilejul filmărilor pentru documentarul realizat de Televiziunea Română despre dvs.

— Da. Studiourile Media Pro au avut generozitatea de a nu cere nici o chirie pentru ziua de filmare în acele spaţii acum atât de elegante. Pe vremea filmelor mele ieşeau de acolo vreo 30 de producţii, aşa că nu era timp pentru atâta strălucire. Am păşit pe acele platouri purtând în suflet vibraţia fiinţelor care înnobilaseră aceste locuri şi care astăzi nu mai există decât pe celuloid, Silvia, Gina, Coman, George Constantin, Pălădescu, Niciu. Doamne, cât mi-au fost de dragi! Din sălile de înregistrare unde, odinioară, răsuna muzica lui Olah, Vieru,



Dedicaţia lui Gopo: „Colegei întru suferinţă, Malvina"

Oschanitzky, răzbăteau sunete atât de străine mie. Şi să nu uit: la poarta studiourilor la construcţia cărora, cu decenii în urmă, făcusem muncă voluntară, cu Gopo, cu atâţia alţii, a trebuit să mă legitimez. Şi de casa părintească, şi de Buftea, m-a despărţit câte o revoluţie.

***

Malvina Urşianu a pus punct convorbirilor noastre întinse pe zeci şi zeci de ore, amânate şi reluate, cu această frază care îi seamănă atât de mult. Nu spunea ea, la un moment dat, definindu-şi stilul, „Lucrez în bardă, ca sculptorii"? Ceea ce s-a despicat, despicat rămâne. O revoluţie a despărţit-o de casa părintească, o alta de studiourile Buftea. Alţii ar fi adăugat, cred: „Este, şi acesta, un destin." Nu şi Malvina Urşianu. Dincolo de toate experienţele, adevăratul ei destin a fost cinematograful. Mai mult decât o pasiune. Pasiunile se mai pot şi domoli. Mai mult decât o profesie. De o meserie te mai poţi şi îndepărta. Cu sau fără voia ta. Destinul îl urmezi. Nu ştiu dacă va mai face vreun film sau nu. Ceea ce a lăsat în urmă, cele zece titluri, înseamnă mai mult decât zece filme de autor. În ele se află închisă o operă profund originală, pentru mulţi derutantă, una dintre cele mai incitante ale cinematografului nostru. Când apele se vor mai limpezi, când îndeletnicirea noastră va fi mai aproape de demnitatea judecăţii fără ură şi părtinire, singura de la care începe scrierea istoriei unei arte, criticii care vor revizita lumea încruntatelor giocande ale Malvinei Urşianu vor da de straturile unor noi înţelesuri. Dacă un film sau altul este îndreptăţit să nu aibă răbdare, o operă îşi poate îngădui să aştepte.

Scrieri

Malvina Urşianu

O construcţie nouă, edificată cu pietrele unor vechi cetăţi

Declar din capul locului că nu sunt o partizană a stilului naiv nici în literatură, nici în artă, în cinematografie cel mai puţin. Filmul este, prin excelenţă, o artă cultă, o artă care ţine de un arsenal tehnic evoluat şi de sinteza unor arte ajunse şi ele într-un stadiu superior de evoluţie. Filmul este doar pe jumătate o artă tânără. În fond, filmul ca artă este o construcţie nouă, edificată cu pietrele unor vechi cetăţi. Vârsta altor arte care îl compun îl obligă şi îi creează, din start, un avans. Filmul nu îşi are rădăcinile în arta populară, nici în etnografie, el accede direct la forma de artă cultă. Afectarea naivităţii în expresia cinemtaografică sună fals, ca o persoană adultă care se copilăreşte. Faţă de asemenea manifestări cinematografice nu se poate avea decât un zâmbet circumspect. În artele tradiţionale stilul naiv poate însemna întoarcerea la candorile primare; exprimarea fără tehnică a unor senzaţii, acel stil reuşind, uneori, să impresioneze prin sinceritate Începuturile cinematografului, arta marelui mut este departe de a fi o artă naivă. Poate fi socotită o culme a elaborării prin precizia obţinerii efectelor celor mai subtile, precizie greu de atins şi astăzi, când arta filmului şi-a înzecit mijloacele tehnice. Iubitorilor filmului le propun şi această temă de discuţie, la care pot să subscrie sau nu.

Cinema, nr.3/1987

Care este, de fapt, rolul regizorului?

În genere, există o cunoaştere foarte vagă a ceea ce înseamnă atribuţiile unui regizor de film. De către foarte multă lume este considerat un fel de dispecer care coordonează sectoarele artistice ale producţiei de film. Poate că, în destule cazuri, se şi întâmplă aşa. Noţiunea de regizor este atât de uzitată pentru desemnarea şi acoperirea unor atribuţii dintre cele mai neaşteptate, în domenii dintre cele mai diferite, încât s-a demonetizat prin supralicitare, s-a uzat, şi-a dispersat sensul până la nonsens. Ar trebui găsită o altă noţiune care să cuprindă sfera de activitate a realizatorului de film. Această artă apărută în secolul al XX-lea, ca o suprastructură a artelor tradiţionale, comportă un tip de creator care, privit din afara acestei activităţi, poate deruta. Care este, de fapt, rolul regizorului în toată această sinteză alcătuită din componente având fiecare un creator? Cred că prima şi cea mai importantă contribuţie a regizorului este aceea de a gândi filmul ca pe o construcţie realizată într-o cheie stilistică unitară şi, dacă e posibil, chiar personală până la unicitate. Ultima condiţie nu mai stă, însă, în puterea de voinţă a regizorului. Este un dat. Elementele artistice trebuie duse la o asemenea fuziune încât să se dizolve în masa filmului. Într-un film bine conceput nu se realizează compartimente pe cont propriu. „Filmul e slab, dar vai, ce decoruri!“ „Dar vai, ce imagine!“ „Ce costume!“ „Ce muzică!“ Fiecare dintre aceste compartimente şi toate la un loc nu există decât în măsura în care concurează la realizarea unui gând unic, a unei idei, a unui tip uman. Gândul acesta unic şi nu doar unificator este regizorul. S-ar putea deduce, oare, că regizorul este autorul total al unui succes sau al unui eşec? Regizorul împarte moral succesul, ca şi insuccesul, cu un întreg colectiv de artişti şi de organizatori precum şi cu cinematografia în care activează. Un film este marca unui regizor, a unei echipe, dar şi a unei cinematografii. Un film reprezintă gradul de gândire cinematografică a unor autori, dar şi potenţialul artistic, tehnic şi economic al unei cinematografii. (...) Dar, în afară de minusurile tehnice, economice, organizatorice, pot exista şi altele, cele mai dureroa-

se, pentru un regizor lucid, propriile sale minusuri. Există, în mod firesc, momente de minimă inspirație, așa cum le pot avea și creatorii din alte domenii care, în asemenea clipe, pot pune pana jos. Pentru o activitate artistică exercitată în fruntea unui numeros colectiv, activitate care se supune tuturor regulilor de producție ale unui proces industrial, lipsa de inspirație nu poate fi un argument pentru suspendarea lucrului. Ca și faptul de a nu te afla în cea mai bună condiție fizică. Te doare măseaua sau ficatul?... Te privește. Cine nu are măsele bune și ficat sănătos să nu se facă cineast. Şi e foarte mult adevăr în asta. O sănătate de fier, precum și capacitatea de a face față tuturor surprizelor care intervin pe parcursul realizării unui film, cum ar fi discrepanța, aproape continuă, între ceea ce ai construit mental și ceea ce îți oferă, concret, realitatea, această capacitate spontană de a construi aceeași idee din cu totul alte date, sunt componente importante ale talentului de cineast. Regizorul de film se află, de foarte multe ori, în situația unui arhitect care a proiectat o construcție așezată pe o pajiște calmă și căruia, în momentul edificării, i se prezintă pentru amplasare un alt teren, de pildă o stâncă peste o tumultoasă cădere de apă, ca aceea de sub celebra construcție a lui Frank Lloyd Wright. Planul de filmare a secvenței trebuie adaptat în câteva minute, sub privirile pline de încredere ale echipei care nu trebuie să bănuiască prin ce răsuciri mentale și sufletești trece regizorul. Ea, echipa, știe că regizorul trebuie să găsească o soluție la toate și că, în fond, asta nici măcar nu presupune un efort prea mare. (...)

Cinema, nr.6/1986

Nu veniți la o vizionare plini de prejudecăți pro sau contra

Gustul nu se discută dacă privește consumul personal al individului. Dar gustul se discută dacă e vorba de un creator de opinie publică. O cinematografie trebuie să semene cu creatorii

săi şi nu cu directorul care o conduce la un moment dat. Un film trebuie să semene cu realizatorul său şi nu cu ultima preferinţă a criticii. Un realizator poate avea idei fixe, producătorul sau criticul în nici un caz. Nu aplicaţi savante judecăţi de valoare operelor lipsite de ortografie şi sintaxă. Nu judecaţi un film după intenţiile declarate ale autorului. Nu veniţi la o vizionare plini de prejudecăţi pro sau contra. Emoţionaţi-vă nu la apariţia pe generic a unui nume ci, dacă este cazul, la arta acelui nume.

— *Ce tablou e ăsta?* (ton neutru)

— Un Petraşcu.

Ton subit emoţionat:

— *Vai, ce frumos!*

Atenţie! Sunt „petraşti" care nu seamănă cu Petraşcu, în schimb sunt atâtea alte nume care seamănă chiar prea mult cu un Petraşcu. Nu consemnaţi cu voce tare insuccesele unui cineast dacă aveţi obiceiul de a-i consuma pe ascuns succesele. Un film prost îşi compromite cel mult realizatorul, o critică proastă poate compromite chiar o cinematografie. În concluzie: curios, un realizator poate face (în principiu) un film după gustul său, dar (tot în principiu) o cinematografie nu poate fi întocmită după gustul nimănui. Deci: sunt gusturi care nu ar trebui discutate atâta, după cum sunt gusturi care trebuie discutate.

Cinema, nr.4/1972

Întâlnirea unui film cu publicul

Am văzut filme bune cu public şi filme bune fără public, am văzut filme proaste fără public şi filme proaste cu public. Cine mai ştie de ce imponderabil, de ce imprevizibil ţine succesul?... Uneori ţine de curiozitatea publicului faţă de ceva extraartistic şi acest lucru nu înseamnă şi adeziunea la operă. Există succes de casă şi succes de stimă, există filme pe care le uiţi la ieşirea din sala de spectacol şi filme pe care nu le uiţi niciodată, deci succes în spaţiu şi succes în timp. Există săli delirante, cu entuziasmul cărora s-ar putea pune în funcţiune o centrală electrică; există

săli în reculegere în fața noului mister omenesc de pe ecran. Există căderi mai glorioase decât o victorie, există căderi catastrofale, după cum există şi succese mediocre. Normal ar fi ca fiecare gen de film să aibă genul său de succes sau insucces. Ceea ce se şi întâmpă. Numai că nu întotdeauna fiecare film se întâlneşte cu genul de succes sau insucces pe care îl merită. Sau care i se potriveşte obiectiv. Este punctul din care încep toate dramele cinematografiei mondiale. Desigur, şi ale celei româneşti. Întâlnirea unui film cu publicul său este acea situaţie, fericită, nu întotdeauna de excepţie, situaţie care dă cineastului sentimentul că este socialmente necesar. Şi este sentimentul cel mai preţios pe care îl poate avea un artist faţă de opera sa şi faţă de marele sau micul său public. Restul este tapaj vedetistic, atât de necesar unei industrii cinematografice, atât de impropriu artei cinematografice.

Cinema, nr.3/1972

Miracolul interdependenţei

Nu numai filmul românesc are ideile lui fixe, critica noastră de film are ideile ei fixe. Dacă în primul caz lucrul nu ar fi prea grav — un artist, în speţă o artă, având voie să aibă „idei fixe" — în al doilea, în cazul criticii, nu e de acceptat, critica neavând voie să aibă idei fixe. Ca şi producătorii, de altfel! Obsesia criticii noastre rămâne combaterea „estetismului", „nevoia de a înfrumuseţa cu orice preţ", „falsificarea realităţii". Uneori, e adevărat, ele au fost un păcat al multor filme. Dar de ce se caută excesul numai în direcţia aceasta? Există, în egală măsură, o tentaţie a sordidului, a pitorescului prin mizerie, tot o falsificare a realităţii, numai că prin mijloace opuse. În ce priveşte scenografia de film, problema ar trebui pusă nu numai sub forma unei vânători a excesului de frumos ci, în egală măsură, a excesului de sordid. În principiu, este de combătut orice tendinţă către o direcţie ce nu se integrează unei viziuni de ansamblu a filmului şi care se

prezintă numai ca o realitate în sine. De aceea nu pot fi respinse, „în principiu“, „scările interioare“, „şemineurile“ şi nici chiar „telefoanele albe“, pentru simplul motiv că s-ar putea întâmpla, cum se şi întâmplă, uneori, ca ele să fie absolut necesare pentu caracterul unui decor. Aşadar, cum poate fi judecată la infinit o categorie artistică a filmului, scenografia, desprinsă din contextul ei vital? Problema nu ar fi excluderea lor definitivă din scenografia noastră, ci folosirea când trebuie şi unde trebuie şi cu aceasta ne întoarcem la punctul de vedere normal al unei discuţii despre scenografia de film: abordarea decorului ca parte a sintezei artistice a filmului şi, în nici un caz, „în principiu“. Aşa cum nici imaginea, nici muzica nu pot fi judecate „în principiu“. Toţi aceşti factori „în principiu“ nu există. Nefiind concepute să trăiască în sine, nu pot avea interdependenţă. Interdependenţa aceasta este punctul de sprijin, cheia de boltă a artei cinematografice. Miracolul este să atingi acest punct. Este un miracol la care contribuie, alături de regizor, ceilalţi creatori ai filmului. Munca de concepţie şi de integrare a fiecăruia în parte nu este deloc simplă. Una este „să faci case“, sarcină de arhitect, şi alta este „să faci decoruri“. Presupune o despuiere de tentaţia propriei personalităţi, o înţelegere infinită a universului uman explicat prin obiectele care îl înconjoară. A descrie o epocă e greu, a descrie un om e şi mai greu. De aceea „filmările pe viu“ nu constituie, întotdeauna, o soluţie fericită. Ele pot aduce un accent mai realist în privinţa epocii, dar trădează aproape întotdeauna omul. Filmările „pe viu“ pot fi mai ieftine, mai rapide, dar în afara inconvenientului amintit mai sus, îl mai au şi pe acela că alterează o anume modalitate de povestire, obligând regizorul să se adapteze posibilităţilor locului. Or, un film nu poate avea două modalităţi de povestire, adică de decupaj, una pentru exterior şi alta pentru interior, unde, în cele mai multe cazuri, nu poţi introduce decât un Ariflex şi două proiectoare. Chiar şi senzaţia de strâmtoare nu se poate realiza într-o cameră strâmtă ea însăşi. Eşti silit să filmezi doar nişte gros-planuri proiectate pe pereţi, ca nişte fotografii care clipesc şi respiră. Nu ai posibilitatea de a lăsa personajele să se mişte normal, normal pentru o cameră de 2/3, să zicem, nu ai posibilitatea să abordezi

scena din unghiuri expresive, ca păstrând proporția între decor și om să sugerezi strâmtoarea. Oricât ar avea filmul tendința de ieși de pe platou, sunt cazuri în care nu o poate face. Soluția? Soluția este cea normală, adică decorul să-și piardă sensul adjectival și să reintre în sfera lui inițială, de substantiv serios, repus în drepturi de oameni talentați și pricepuți. Decorul, fără ghilimele, este un domeniu important al filmului, de care realizatorii vor avea nevoie încă multă vreme, ori de câte ori va trebui reconstituit artistic un mediu, adică în funcție de o idee și de un caracter și nu ales la întâmplare ca mai comod sau mai ieftin. Este, de altfel, motivul pentru care o cinematografie serioasă are nevoie de artiști scenografi și nu se mulțumește numai cu recuziteri sau asamblieri de obiecte. Procesul de analiză a unei opere de sinteză este obligatoriu. Această analiză cere nu numai inteligență și fantezie, dar și o pricepere a operației. Bineînțeles, toți oamenii, inclusiv chimiștii, beau apă și nu molecule de oxigen și hidrogen, amestecate în proporția stabilită. Nu trebuie să fii neapărat Visconti ca să ai dreptul la un „univers caracteristic". Se presupune că orice artist are un univers caracterisitic și că „ideile fixe" s-ar putea chema, cu puțină înțelegere și respect, „obsesive". Aceasta în cazul artei cinematografice. Cât privește celelalte pelicule... În ele, decorul e problema? Ei, și ce urma să se schimbe, dacă nu aveau șemineu?

Cinema, nr.7/1973

Artist și operă se îndepărtează, încet, unul de altul

Un film bun, dar și un film prost se face, în genere, la fel de greu. Realizarea lui cere o desfășurare de energie fizică și nervoasă imensă. După acest maraton, realizatorul filmului, aruncat ca de o forță centrifugă la marginea acelui univers creat de el, trăiește un timp de tristeți dureroase, în care sentimentul golului sufletesc, al abandonului, al despărțirii irevocabile de o lume asupra căreia acționase, până atunci, demiurgic, se împletește cu

insatisfacțiile pe care nici un artist nu le poate ocoli. Cineastul — mai mult ca oricare altul, pentru atâtea motive că nici nu aş şti cu care să încep. Te simţi vuind a gol ca o cochilie şi nici nu mai crezi că vreodată alte gânduri, sentimente, fiinţe vor popula acest imens vid. Nu am avut neşansa de a face coadă la bilete la *Gioconda...*, dar în timp ce-mi aşteptam rândul la casă, străbătea până la mine strigătul din gară al Irinei, cu a cărei dragoste nestinsă pentru Caius eu o blestemasem. Şi acum nu mai puteam face nimic pentru ea. Şi nici pentru Caius, cel care apunea, implacabil, sub un orizont care, ciudat, era de zori de ziuă. Şi cât i-am iubit! Mi-am creat, apoi, un univers mai populat cu oameni de tot felul şi pe cei pe care i-am iubit mai mult i-am ucis. Poate ca să nu mai trăiesc durerea, cu mult mai mare, de a mă părăsi ei pe mine. (Să fie, oare, acest meschin mobil geneza „sentimentului tragediei"?) Dar ziua în care mă voi despărţi definitiv de ei va fi aceea în care primul critic va pătrunde în taina acestui univers, despicându-l cu barda unei logici severe, luminându-i ungherele şi chipurile cu neon brutal, reverberându-i sonurile haotic, zdruncinând din temelii ordinea acestei lumi la a cărei arhitectură interioară şi exterioară am visat doi ani din viaţă. Obişnuit mai mult decât alt artist cu indiscreţia atâtor prezenţe la care în mod fatal te obligă această artă practicată într-o uzină (ce poet şi-ar instala masa de lucru într-o vitrină, pe Calea Victoriei, ce sculptor atelierul sub cerul liber, în piaţă?), confruntarea cu opinia publică îl găseşte pe cineast la fel de nepregătit ca pe toţi ceilalţi artişti. Şi la fel de vulnerabil. Dar, încetul cu încetul, procesul de obiectivizare se produce. Dintr-o nebuloasă de senzaţii şi sentimente, se desprind contururi mai clare. Este timpul, este depărtarea care creează un unghi mai prielnic contemplării lucide. Artist şi operă se îndepărtează încet unul de altul; opera navigând pe valuri care poate o vor cruţa, poate nu, artistul păşind pe ţărm înapoi, către casă, aruncând din când în când o privire spre catargul care alunecă sub orizont. Şi, peste linişte aceasta de sfârşit de lume izbucnesc, deodată, sunetele unei muzici noi.

Cinema, nr.6/1972

În oglinda criticii

Drumul — Desenul din covor

Magda Mihăilescu

Malvina Urșianu este cineasta imposibilelor întoarceri. Eroii ei se întâlnesc, se reîntâlnesc, se adună, se despart la drum, fără putința regăsirii. O secțiune a destinului lor, cea care îl închide, uneori, pentru totdeauna, se joacă în acest răstimp. Caius Bengescu (*Gioconda fără surâs*) nu avea cum să știe unde îl va duce, până la urmă, trenul în care se urcase. Credea că la capătul călătoriei îl așteaptă doar o vizită nu prea dorită, de altfel, a gazetarului de ocazie ce era, într-un mare combinat chimic. Acolo o va întâlni, însă, pe femeia iubită cândva, singura. Poate nici Andrei (*Trecătoarele iubiri*), arhitectul abia întors în țară, nu bănuia, de la bun început, că înfrigurata siluetă care se îndrepta către el, dintr-un colț de plajă, într-o Mangalie plumburie, este Lena, dragostea din facultate. Cine știe ce drum, demult lăsat în urmă, a aruncat-o pe același țărm și pe bătrâna bretonă rătăcită pe la noi. Un mers la țară o va îndepărta cu un ceas mai deveme pe Maria, doctorița oftalmolog (*Ce lume veselă...*), de tânărul pictor. Istoria lui *Vodă Lăpușneanu* se suprapune peste timpul unei întoarceri la o domnie trăită ca sacrificiu, sfârșită în nebunie. Drumul (nici o trimitere la *road-movie* sau la călătoriile inițiatice) este o figură tutelară a creației Malvinei Urșianu. Alunecoasă, nu întotdeauna se ivește pentru a semnifica pe loc, nu se oferă, imediat, ochiului, contemplării, ci se insinuează în țesutul narativ. În întregul

operei, ea poate fi „desenul din covor". Pe întinderea expusă privirii răzbat liniile curate, rotunjimile, dar simţim materialitatea firelor încrucişate de pe suprafaţa ascunsă, nevăzută. Coerenţa uneia dintre cele mai originale opere semnate de un cineast român se hrăneşte şi din subtila manevrare a acestei figuri structurante, a drumului, ca pe o poartă când larg deschisă, când abia dată la o parte. Uneori, ea ne duce direct, aproape brutal, în preajma personajelor, alteori ne ţine la distanţă. Uneori vedem totul într-o lumină crudă, alteori suntem lăsaţi să ghicim, să reconstituim. De aici ramificaţiile sensurilor, balansul între vizual şi conceptual, care au atras de la început atenţia asupra modernităţii cinematografului Malvinei Urşianu. Există, în filmele sale, drumul ca opţiune existenţială în raport cu istoria, drumul-urcuş al unei cazne cotidiene, drumul spre moarte. Ajung până la noi răsuflarea Irinei, din *Gioconda...*, alergând zadarnic după un tren, dar şi împăcarea lui Andrei din *Trecătoarele iubiri*, în barca luntraşului ce-l trece „Styxul".

***

După avatarurile unui debut dramatic amânat şi, în cele din urmă, interzis, Malvina Urşianu a nimerit — măcar o dată — într-un moment propice: cel al micului „dezgheţ" al sloiurilor ideologice, începând de pe la mijlocul anilor '60, care a lăsat în urmă un teren mai apt să primească germenii unei înnoiri. După Marin Preda (*Moromeţii*, apărut cu un deceniu înainte, în 1955) — după Fănuş Neagu, Nicolae Velea, Teodor Mazilu, eroi ai disputelor întreţinute de sârguincioasa armată a dogmaticilor, alţi scriitori colmatează, acum, golul creat de ruperea punţilor cu literatura noastră interbelică şi, nu mai puţin, cu cea a lumii. Gândul a ceea ce am fi putut să fim nu mai este atât de paralizant, atunci când se deschide, cât de cât, perspectiva recuperării. Atât cât s-a îngăduit, nu s-a pierdut vremea, fără să se cadă în frenezia importării modelelor. Prozatori de vârste diferite, uneori despărţiţi de mai bine de două decenii de viaţă, ceea ce în accepţia clasică înseamnă — aproape — o generaţie (Velea, născut în 1936,

Alice Botez, autoarea romanului *Iarna Fimbul*, în 1914) îmbogățesc experiența literară. Prin scrisul lui D.R. Popescu (*Leul albastru*), Ștefan Bănulescu (*Dropia*), Sorin Titel (*Dejunul pe iarbă*), Alexandru Ivasiuc (*Vestibul, Interval*), Nicolae Breban (*Animale bolnave, În absența stăpânilor*), Dumitru Țepeneag (*Frig, Maria de la Școala Normală*), Mircea Ciobanu (*Martorii*) se fac auzite, dispuse pe diferite etaje narative, vocile memoriei, pătrund parabola, fabulosul, realismul magic, onirismul. Scenele au devenit, și ele, un spațiu al deschiderii „la vedere" către conectarea la mișcări inovatoare. Teatrul „se reteatralizează", așa cum își doriseră, cu un timp în urmă, în câteva articole programatice, Liviu Ciulei, Radu Stanca. Aura sa identitară strălucește în spectacole memorabile. Radu Penciulescu (*Regele Lear*), Liviu Ciulei (*Leonce și Lena*) Lucian Giurchescu (*Henric al IV-lea*), David Esrig (*Troilus și Cresida, Nepotul lui Rameau*), atât de tânărul Andrei Șerban (debuta cu *Iona*, în 1968) impun insolite semne teatrale. Pe acest culoar tăiat în desișurile timpului, s-au strecurat, uneori, și cineaștii, pregătind, prin filmele lor, înaintarea în val a generației '70. După *Duminică la ora șase*, Lucian Pintilie punea la cale, împreună cu Horia Pătrașcu, *Reconstituirea* (premiera va avea loc în 1970). Apar, în același an, 1966, *Diminețile unui băiat cuminte* de Andrei Blaier și *Ultima Noapte a copilăriei*, al lui Savel Stiopul, ai căror tineri eroi se încumetau să o ia din loc altfel decât scria la carte, să se arate dezorientați într-o societate care se lăuda că le dorește numai binele, vulnerabili dar și provocatori, într-un conflict mocnit cu cei de dinaintea lor. 1966 este și anul *Meandrelor* lui Mircea Săucan, de nestăvilit în exersarea stilurilor ce absorb conținutul. Spre sfârșitul deceniului (1969), atrăgea atenția debutul lui Radu Gabrea, cu *Prea mic pentru un război atât de mare*. Poate nu este chiar o întâmplare că proaspătul absolvent al IATC, preocupat de dinamica interioară a narațiunii, este primul care a semnalat o adiere antonioniană în debutul Malvinei Urșianu cu *Gioconda fără surâs*, petrecut în acest interval, în 1968. Autorul *Aventurii*, amintea Gabrea, „spunea cândva că ceea ce îl interesează în analizarea personajelor sale este ceea

ce rămâne din ele după consumarea marilor drame. Într-un anumit sens, *Gioconda fără surâs* este un film al reziduurilor psihologice, un film al ecourilor târzii".

Spaţiul-timp

Întâlniţi, din întâmplare, după mulţi ani, foştii îndrăgostiţi de pe vremea liceului, din *Gioconda fără surâs,* Caius, Irina şi, alături de ei, prietenul dintotdeauna, Cosma, hotărăsc ca, în cele câteva ore dintre un tren şi altul, să revadă locuri de odinioară. Suntem îndreptăţiţi să credem că propunerea femeii maschează, poate, o chemare nedesluşită de a retrăi ceea ce a fost odată, traseul curat al iubirii, înainte ca opţiuni păguboase, şi unele şi altele, să-i fi despărţit. Nu ştim cum vor fi arătat ei cu ani în urmă, gesturile de acum nu vor trăda decât într-un târziu sentimentele de atunci. Nici o imagine nu ne duce înapoi, nu există nici un flashback, doar iminenţa ţâşnirii fără avertisment a timpului condensat, ascuns, ca în multe dintre filmele Malvinei Urşianu,



„Imposibila întoarcere" a prietenilor de altădată. În Gioconda fără surâs, *cu Silvia Popovici, Ion Marinescu, Gheorghe Cozorici*

şi o dureroasă reaşezare într-o alveolă („spaţiul-timp" — Gilles Deleuze) ce le mai păstrează vag amintirea. Uneori — şi vom mai da peste acest „uneori" — peisajul îi întâmpină, îi acceptă, alteori îi respinge. Peste tot, însă, trecutul pare a sta la pândă. „Camera ţese timpul peste spaţiu" (Benoît Jacquot). Filmul are întinderea câtorva popasuri, la şcoală, într-o biserică, la o fostă cetate, o fostă casă. Clasa în care au învăţat este pustie, lemnul băncilor goale, mai îmbătrânit, nu-i cheamă. Conacul boieresc a ajuns Cămin Cultural, la dispoziţia altei generaţii. Încă o oprire: ruinele unor vechi ziduri. Acolo sunt primiţi, nimeni nu s-a atins de ele, au rămas la locul lor, repere în dezordinea vieţii. Ele sunt „lucrurile din preajma noastră, gata să sfideze masa adjectivelor animiste ori domestice — scria Alain Robbe-Grillet — lucrurile care nu fac altceva decât să existe unde le-a fost dat. Pur şi simplu. Suprafaţa lor este curată, netedă, intactă, fără străluciri îndoielnice, fără transparenţă." Aceste „adjective animiste" le respinge autoarea, corespondentul lor ostentativ vizualizat. Este de ajuns să privim ceea ce se deschide în faţa noastră, să ascultăm, să înţelegem *altfel*. În amintita secvenţă, deşi Cosma, însoţitorul, este cel care, la un moment dat, îşi anunţă grijuliu prietenii că vine furtuna, observăm că tocmai el va fi eliminat din cadru, pentru a-l lăsa pe Caius singur cu Irina. Planului mediu îi urmează un scurt plan general al ruinelor, urmat de unul îndepărtat, aproape triplu ca durată, care îi readuce brusc pe cei doi, ţinându-se de mână, fugind în căutarea unui adăpost, siluete atât de subţiratice, de juvenile, încât am putea crede că, de data aceasta, avem, totuşi, de a face cu brusca intruziune a unor imagini din tinereţe. Nu. Între noi şi ceea ce vedeam în zare, se afla, însă, cortina subţire a primilor stropi de ploaie — planul întâi — care estompa contururile. Mişcare de o mare simplitate, în aparenţă, schimbare de viteză ce varsă propoziţia simplă într-o frază cinematografică, uşor de asociat mereu invocatei eleganţe a stilului autoarei, ea aparţine unei strategii a povestirii care, în înaintarea către un deznodământ implacabil, pare că se opreşte să-şi tragă sufletul. Unii cineaşti se odihnesc la adăpostul metaforelor. Malvina Urşianu nu-şi acordă sieşi şi, deopotrivă, eroilor săi, decât fulguraţia unei

clipe de grație. Aici a fost nălucirea unui *altădată*, în *Trecătoarele iubiri* va fi ireala năvală a cailor pe malul mării. Iureşul lor amână începutul amarei confesiuni a bătrânei bretone dezrădăcinate: „Predam franceza la o şcoală, dar elevii mei care au fost în Franța mi-au spus că îi învăț o limbă care nu se mai vorbeşte. De atunci evit să mai vorbesc, aş avea impresia că vorbesc cu morții. Vă puteți imagina aşa ceva, domnule?" Răgazul acesta nu îmblânzeşte, însă, percepția a ceea ce s-a petrecut nici înainte şi nici după. Scurta reîntâlnire a eroilor durează atât cât îi trebuie fantomei trecutului să destrame prezentul, să tulbure două existențe care, cândva, au aşezat între ele ireparabilul. Dintr-o proastă alegere, din neînțelegere, „din fascinația unghiului drept". Ceea ce pentru Alexandra din *Serata* era o metaforă, pentru alte eroine este o formulă de viață. Nu întâmplător, cele mai multe dintre ele sunt arhitecte, inginere, femei ale unor meserii aspre, ce reclamă prezența sfidătoare a materiei, a pietrei, oțelului. Dar viața este întocmită din nenumărate devieri de la puritatea imaginară, înşelătoare, a liniilor drepte. Destinul individual, placat peste cel al istoriei, va fi mereu, în filmele Malvinei Urşianu, o abatere de care suntem sau nu vinovați. Giocondele fără surâs vor deveni, în cele din urmă, prizoniere ale halelor reci, ale refugiilor de beton şi sticlă. Drama opțiunii, temă obsedantă, în tonalități diferite, a multor cineaşti europeni postbelici dintre cei mai importanți, martori ai unei istorii de răscruce, aduce în prim-planul creației autoarei noastre ruptura dintre destinul individual şi mersul impus societății de timpul istoric. Peste lumea lui Miklós Jancsó pluteşte fatalitatea, tot ceea ce îi rămâne maestrului este să orchestreze ceremonialul înfrângerii din zorii epocilor postrevoluționare. Învinşii lui Wajda vin mai de departe, din noaptea unei *Nunți* imposibile, a unui blestem național. Când trebuie să hotărască, ei se găsesc, întotdeauna, cu un ceas în urma istoriei. Malvina Urşianu se plasează la un alt capăt al segmentului istoric, al scadenței. Personajele sale au ales, dar vor târî după ele nefericirea propriilor opțiuni şi, deopotrivă, conştiința răsfrângerii culpabile asupra existenței altora. Se înşală cine crede că decide numai pentru el. De aici şi duritatea, asprimea confruntării dintre eroii săi, de o tăioşenie bi-

ciutoare, răceala de teatru ibsenian, silogistic, a cuvintelor care lovesc. Un film de Malvina Urşianu „se simte de la o leghe" (preiau o formulă a lui André Bazin). Acumulările de tensiune au avut loc înainte, noi vedem urmările. Foştii îndrăgostiţi nu se întâlnesc pentru a o lua de la capăt, pentru a uita trecutul, chiar dacă ar dori. Ei s-au zidit singuri în acel trecut, de vreme ce nu întâmplarea a planat asupra unui destin sau a altuia, ci propria hotărâre: amestec confuz de orgoliu, rătăcire, neputinţă de a trece peste bariere sociale, de a desluşi ce se află dincolo de orizontul unor vremuri tulburi, stări mistificate odată cu anii şi care fac imposibilă reconstrucţia întregului. Cu cât încearcă să repare, cu atât se adânceşte prăpastia. Rănile, adânci, nu au prins decât un pospai de cicatrizare. Chiar şi atunci când, la suprafaţă, au ajuns cât un vârf de ac, este de ajuns ca un gest, o vorbă, să smulgă coaja, pentru a da de carnea vie, de durerea amăgitor lecuită. Femeile, mai ales ele, prea mândru absorbite de o profesie de la care au aşteptat echilibrarea vieţii, împing trecutul către noi, într-un târziu moment al deznădejdii mărturisite. Se vor scutura, însă, repede de această slăbiciune. Masca glacială, la adăpostul căreia s-au obişnuit să funcţioneze, va fi culeasă de pe jos. Irina, Gioconda fără surâs, trăieşte, în cele câteva ore în care l-a avut din nou alături pe Caius, şi remuşcarea de a-l fi lovit cândva pe bărbatul iubit, şi disperarea recâştigării lui. Vulnerabilă dar şi vanitos redresată, ar vrea să fie iertată fără să renunţe la vechea idee a neacceptării ei, fată de extracţie modestă, în familia unui fiu al distinşilor moşieri Bengescu. „Şi astăzi consideri ruptura noastră o urmare a incompatibilităţii de clasă?" — o întreabă bărbatul. „Când te jenai în faţa fandosiţilor la care mă duceai în vizită, pentru că făceam zgomot cu linguriţa în ceaşca de ceai, admite că «incompatibilitatea» era de clasă." Caius nu insistă. Pierderile lui sunt mai grele. I s-a şters urma strămoşilor, nu avut nici puterea şi nici ambiţia „realizării profesionale", s-a înşelat asupra vocaţiei („am fost poet de baricadă" va spune, cu amărăciune ironică) şi nici el nu mai ştie dacă a pierdut luat de valuri sau din teama de a nu-şi trăda clasa socială. „Eşti un ratat" — îi strigă Irina, într-o clipă a încordării disperate, în care vorbele sunt aruncate la întâmplare.

„Lucrul ăsta îl ştiam şi eu. Aş fi fost, însă, extrem de fericit ca tu să nu afli." Şi totuşi, aşa ratat cum este, Caius are un ascendent: pentru el totul a devenit de mult limpede, ştie că vieţile lor nu pot fi cârpite. Între ei stă „un deceniu şi, mai ales, o zi", ziua în care, suntem lăsaţi să înţelegem, tânăra de atunci l-a pus la zid cu vehemenţă „revoluţionară". O întrebare, una singură, ne îngăduie să bănuim ce s-a petrecut: „Chiar ai crezut tot ce-ai spus atunci despre mine?" Nici măcar nu aşteaptă un răspuns. Acceptă mai mult din politeţe să-şi întârzie urcarea în tren, să-l prindă la o „staţie următoare", una şi încă una, ca tot atâtea zadarnice încercări de a pune cap la cap mici fragmente de viaţă, amintiri chircite ce nu au cum să se lipească. Despărţirea definitivă este întârziată cu câteva minute şi atât, câştigate de Irina din alergarea maşinii, în urma căreia goneşte un tren ce nu se vede, al cărui duduit îl auzim ca pe o ameninţare crescândă. Mai întâi acoperă toate zgomotele din jur, apoi se lasă înghiţit de motivul muzical, fraternizează cu acesta, pentru a fi luat în seamă ca unul care face parte din masa filmului. Vehiculul a devenit aliatul bărbatului plecat, de data aceasta pentru totdeauna, pe un alt drum decât cel al femeii. Nu altfel se despart şi eroii din *Trecătoarele iubiri*. Rătăcirile fiecăruia se răzbună, după ani, clatină simulacrul de stabilitate casnică al amândurora. Între o întoarcere şi alta se mai aşază, însă, o barieră: Andrei, căsătorit în Germania, trăieşte nu numai cu conştiinţa autoînşelării, ci şi sub apăsarea morţii iminente. S-a întors — poate/şi — pentru a muri acasă. Nu i se destăinuie, însă, Lenei, aşa cum dincolo, în *Gioconda fără surâs*, Caius ocolea cuvântul „ratare". Bărbaţii din filmele cineastei sunt mai rezervaţi, mai închişi în ei, mai puţin agresivi decât femeile, poate unde îşi acceptă pe faţă înfrângerea. Nici în prima întâlnire, nici în timpul celei de a doua, secvenţă surprinzătoare, inserată în corpul povestirii peste un scurt arc de timp, ca o prelungire a celei dintâi: acelaşi peisaj, filmat din acelaşi unghi, în aceeaşi lumină. Sau o revenire. În literatură, mai ales în literatură, o astfel de întoarcere, de reluare din acelaşi punct a discursului narativ, este pusă pe seama propensiunii postmoderniste. Malvina Urşianu acţionează din instinct. Prea grea a fost aşteptarea eroilor

săi, pentru a-şi spune totul încă de la prima regăsire, prea multe gânduri necruţătoare, reproşuri, au fost rostite atunci, pentru a le fi rămas timp şi de împăcare: „Nu te sfii — îl îndeamnă Lena — sunt perfect conştientă că nu mă mai iubeşti. Te-am văzut acum câteva ore şi ai avut liniştea să măsori anii care au trecut. Este un sentiment de forţă, l-am avut şi eu în viaţă."(...) „Cel puţin eşti fericită?" — o întreabă Andrei. „Nu." „De ce? Nu este nici el destul de puternic şi nici destul de arivist?" Lovită de neaşteptata duritate a cuvintelor care aduc cu ele sugestia unei trecute alegeri, femeia renunţă să mai joace rolul fiinţei puternice. Capul îi cade pe mâna bărbatului pusă pe umăr, într-un gest de mângâiere încă stingher. Braţele o vor cuprinde însă mai târziu, la capătul altei călătorii. Pe aceeaşi plajă pustie, cei doi se îndreaptă unul către altul, aparatul se apropie cu sfială, o găseşte întâi pe Ea, apoi îl aduce din celălalt capăt pe El, reluând o mai veche mişcare continuată, acum, altfel, ca într-o rescriere a unor planuri ce nu-şi descărcaseră întreaga emoţie: cei doi se sărută şi merg înlănţuiţi. Nu există nici un semn al distanţei temporale, sunt îmbrăcaţi în aceleaşi haine, orizontul vânăt, senzaţia de frig intrat în oase sunt la locul lor. Bănuiala că tot ceea ce vedem ar putea fi şi o proiecţie mentală nu are nevoie de mai multe amănunte pentru a concura, fulgerător, instalarea în realitate. Cu un astfel de decupaj plasat, fără greş, pe o muchie de cuţit, cineasta se poate lipsi de podoabe stilistice. Malvina Urşianu aparţine acelei familii de creatori care nu induc un suflu „conţinutului" şi un altul „formei". Respiră împreună, prin aceiaşi plămâni, prin aceiaşi pori, ca „cele două feţe ale unei coli de hârtie", din imaginaţia lui Starobinski. Secvenţa mai sus descrisă părea prea frumoasă pentru a fi fost trăită, „în realitate" dar şi prea asemănătoare, până la un punct, cu cealaltă, („Cel puţin eşti fericită?" „Nu."), pentru a o atribui unei plăsmuiri. Sigur este că amândouă pregătesc despărţirea definitivă, scenă ce nu se mai joacă în doi, ci în absenţa bărbatului, dispărut pentru totdeauna din orizontul femeii. Nu a mai avut curajul sau a vrut să o ocrotească, lăsându-şi gândurile în seama unei scrisori trist consolatoare? „Merita să ne vedem, ca să punem ordine în vieţile noastre. Erau prea pline de amintiri.

Sărmană Lena, cărui bărbat să-i mai închini viaţa, tu care înalţi singură oraşe de beton, aeroporturi, nave interplanetare? Cine să te mai poată apăra de nişte pericole pe care poţi să le desfiinţezi tu însăţi? Destinul tău este să rămâi singură iar al meu să caut compania fetelor vesele şi proaste. Doar un copil te-ar mai putea izbăvi." Imaginea impasibilă a mării — atât — acoperă ecranul, ca o cortină neîndurător trasă peste una dintre acele „imposibile întoarceri".

Urcuşul — caznă cotidiană

...Sunt scări duşmănoase, cresc şi tot cresc, interminabile. Astfel le vedem, cu ochii Lenei din *Trecătoarele iubiri*, întoarsă acasă, întâmpinată şi însoţită de Costea, bărbatul ei. O pană de electricitate îi va face prizonieri în spaţiul meschin al liftului. Femeia abia dacă îşi poate feri privirea de duritatea de pe chipul celui care îi este soţ. În strâmtoarea puţinilor centimetri care îi despart, răceala relaţiilor dintre ei, absenţa oricărei urme de afecţiune capătă o înfricoşătoare consistenţă. „Bea", îi spune de câteva ori El, întinzându-i o sticluţă cu coniac, nu din cine ştie ce îngrijorare, ci mai degrabă dintr-o cinică satisfacţie. Ştie că Ea nu are încotro, este frig între cei patru pereţi, iar clipele se dilată dureros. Nu au mai stat de mult atât de aproape unul de altul. Camera nu are de ce să se agaţe pentru a risipi, eventual, presimţirea violenţei. Într-o secvenţă anterioară, cea a conducerii la gară, eroii erau filmaţi din spate, pierduţi într-o mare de oameni, doi soţi ca atâţia alţii. Pentru că le putem bănui indiferenţa, sunt lăsaţi să fie înghiţiţi de puhoiul uman şi de freamătul unui astfel de loc, înregistrat obiectiv. Explozia este amânată. Ştim, din alte trecute sugestii (expeditivele indicaţii domestice, „ai lapte în frigider"), că numai despre o căsnicie nu poate fi vorba. Nu există cupluri fericite în filmele Malvinei Urşianu, într-o vreme în care armonia conjugală era o sarcină de partid. Acum, expuşi implacabil scrutării noastre, neavând unde să fugă, cei doi sunt aproape dezbrăcaţi de orice urmă de înveliş al convenţiilor. Doi străini pe

care nimic nu-i poate proteja. Eşecul căsătoriei lor nu a lăsat în urmă nici măcar suferinţă, ci doar un vid înfricoşător. Când ascensorul se va pune în mişcare, Lena va ţâşni ca din puşcă, nemaidorind să stea nici o clipă alături de Costea, o va lua în sus pe scări, cu puteri tot mai scăzute, lepădându-şi pantofii, abia răsuflând. Dar treptele sunt multe, duşmănoase, cresc şi tot cresc, şi pentru a avea imaginea nesfârşirii, aparatul de filmat părăseşte unghiul subiectiv al femeii, iese în stradă, de unde vedem blocul luminat, cu zig-zagul etajelor. A mai rămas mult de urcat din această Golgotă modernă.

***

...Un alt bloc, de data aceasta în plin şantier. Maria, inginera din *O lumină la etajul zece*, trebuie să urce zilnic scară după scară. Se supune, împăcată, pentru că nu vine dintr-o altă locuinţă, ci din detenţie. Acolo, singurul drum ce i se aşternea în faţă era



Rolul din O lumină la etajul zece *i-a adus Irinei Petrescu, în 1984, Premiul de interpretare acordat de Asociaţia Cineaştilor. Partener: un alt mare actor, Gheorghe Dinică.*

coridorul închisorii, atât de întunecat încât nu i se vedea capătul. O orizontală înfundată, opusă verticalei blocurilor. Ne înşelăm, însă, dacă vrem să stoarcem de semnificaţii contrastul liniilor geometrice. Eliberarea din tunel nu a însemnat instalarea în euforia regăsirii libertăţii. Existau „deţinuţi" şi în acele case neterminate, ostatici ai izolării, ai înstrăinării. Într-una dintre secvenţele-cheie ale filmului, eroina, obişnuită cu înfruntarea pieptiş a scărilor, bate la uşi, de la un etaj la altul, într-o încercare de o abia disimulată deznădejde de a-şi afla vecinii, de a se convinge că nu este de tot pierdută. Va împărţi singurătatea doar cu un muncitor de pe şantier, dar acesta nu răsare, ca tot omul, în pragul uşii, ci la fereastră, urcat pe o schelă. Normalitatea era, încă, doar o făgăduinţă.

Drumul către moarte

Toate drumurile *Seratei,* „filmul unei nopţi care a tăiat istoria în două", duc către moarte. Există premoniţii încă din pregenericul negrăbit, urmărit în ritmul trecerii dintr-un obstacol în altul, dintr-un post de control militar german în altul, ca o amânare a ajungerii la destinaţie. Cinematografic vorbind, prima mişcare este executată „din botul unei maşini, înaintăm tatonând", aşa cum scrie autoarea în scenariu. Prin parbrizul care face cu greu faţă murdăriei, descoperim, anevoie, uliţa prăfoasă a satului de câmpie unde se afla „vila profesorului", sub al cărei acoperiş se vor aduna oaspeţi de seamă. Unii — pentru ultima oară împreună. Tac-tac-ul ştergătoarelor ţine locul unui metronom, în bordul limuzinei se află şi un ceas care arată 19,25. Mai târziu, în salon, vom băga de seamă pendula. Clipele sunt numărate. Chiar şi pentru unii dintre călătorii din maşină. Înainte de a intra în vârtejul „seratei", cineasta a pus în funcţiune o suită de amănunte al căror potenţial expresiv nu sare în ochi. S-a scris mult despre o anumită solemnitate a intrării în universul filmelor Malvinei Urşianu, dar s-a observat mai rar importanţa detaliului umil care are, nu de puţine ori, privilegiul unui material introdus, fără gesticulaţie metaforică, în arhitectura cinematografică, adâncind pactul de în-

credere cu spectatorul. Sosirea la destinaţie este marcată de încetarea muzicii ce însoţise drumul. Înaintarea către peronul vilei răsărite într-un peisaj pustiu, neluminată, misterioasă, preluarea personajelor se face într-o linişte spartă doar de scârţâitul prundişului călcat de maşină. Se intra într-o casă-cavou.

***

...În saloanele de la parter, o lume nepreocupată de întrebarea „cui îi bate ceasul?“ petrece: „jocuri de societate“ dar şi muzică de Wagner, discuţii pe teme politice (evenimentele dădeau în clocot, suntem în ajunul lui 23 August), colecte filantropice, spectacol monden. Un bărbat tânăr, pe care mai înainte l-am văzut, la subsol, îmbrăcând un smoking alb, de împrumut, pătrunde în toată această atmosferă de distinsă ignorare a ceea ce se întâmplă în jur. Trebuia să fie văzut aici, printre invitaţi, înaintea declanşării misiunii sale (aruncarea în aer a staţiei de priză a cablului german din apropierea vilei), trebuia să se amestece, câteva clipe, cu cei din lumea bună a *Seratei*. Îi surprindem din numai câteva amănunte descumpănirea, nesiguranţa intrării în rol. Solicitudinea chelnerilor de casă mare îl pune în încurcătură, nu ştie cât se cu-



Controlarea cadrului, împreună cu directorul de imagine Alexandru Întorsureanu, pe platourile Seratei.

vine să ia de pe platou, în ce mână se ţine paharul. Acaparat de o domnişoară care pluteşte printre oaspeţi ca un fluture de noapte ameţit, i se citeşte în palmă. Are mâini puternice, aspre, bătătorite: „Faci canotaj, tenis?“ „Mai ales“ — răspunde Mihai. Peste puţin timp, îl vom descoperi lipit de burta unei maşini, mergând în direcţia „obiectivului“, apoi în plină acţiune de plasare a explozibilului. Când reflectorul antiaerian va începe să mături pământul, omul va fi prins în capcana luminii ale cărei pale izbesc ecranul, de vreo două ori. Nu va putea înainta decât centimetru cu centimetru, atât cât îi îngăduie scurtele reveniri ale întunericului. Preluarea jocului de către cel de al doilea reflector va arunca peste câmp o încrucişare de fascicole orbitoare, asemenea „unui cleşte gigantic de lumină“ (notă din scenariu). Prins „ca un vânat în farurile maşinii“, bărbatul nu mai are scăpare. Parcă am vedea iepurele tremurând pe arătura din *Regula jocului* al lui Renoir, ţintit de puşcă şi, în acelaşi timp, de un binoclu ce ne aduce mai aproape spaima animalului. Secvenţă-cheie în structura *Seratei*, ea nu a putut fi, din păcate, exact ceea ce şi-ar fi dorit autoarea, care a scris-o având în vedere un reflector antiaerian care să bată la 2–3 kilometri: „(...) am aflat, cu o săptămână înainte de filmare, că nu mai există nicăieri aşa ceva. Toate fuseseră casate, nemaifiind necesare. Am crezut că o să mor de durere, pentru că întreaga secvenţă îşi pierdea din sens. A trebuit să mă mulţumesc cu nişte «sori», reflectoare care bat la circa 40 de metri. Toată secvenţa uciderii cu tunul este departe de ceea ce ar fi trebuit să fie. (...) Nu vă imaginaţi ce însemna să-l vedeţi pe interpret pe câmp, punct mişcător în bătaia reflectoarelor, vânat cu tunul. Şi am mai avut un ghinion, la aceeaşi scenă; aşa se întâmplă câteodată, cu o câte o secvenţă năpăstuită de soartă. Un asistent de imagine a lăsat, probabil din repezeală, să intre lumină în casetă, caseta cu cele mai bune filmări. Ceea ce se vede în film sunt dublele, adică materialul de rezervă.“* Cu tot

---

* Volumul *Serata, de la scenariu la film*, îngrijit de Roxana Pană, editura Meridiane, 1989.

ghinionul amintit, de care spectatorul nu are, oricum, cunoştinţă, tragismul secvenţei îşi croieşte drum, purtat de dinamismul unui aparat care, în ciuda execuţiei tehnice complicate (transfocator, macara-dolly şi travelling) parcă s-ar afla peste tot, între pereţii unei camere spălate şi ea, din când în când, de lumina de afară, apoi pe câmp, pentru a prinde întunericul ce se lasă „peste câmpie şi peste trupul eroului“ şi, de aici, din nou în salon, unde însoţeşte şirul de petrecăreţi angajaţi într-un dans ce îi va scoate pe terasă. Moartea eroului este mărginită, astfel, de o scenă premonitorie, care intensifică dramatismul, şi de o alta a unei vânzoleli bezmetice. „Reflectoarele astea au înnebunit. Niciodată lumina lor nu a pătruns până în cameră. Uite!“ — îi spune Alexandra (fiica gazdei) lui Cristea. „De ce te temi? S-a făcut pace“, îi răspunde bărbatul deloc străin de tot ceeea ce se petrecea. „Pluteşte în aer ceva care mă înspăimântă. Am sentimentul unei catastrofe. Îmi vine să urlu ca animalele şi să alerg pe câmp.“ „Pe câmp?... Care câmp? De o parte aeroportul german, de alta lacul iar restul — plin de patrule germane.“ Odată cu retragerea luminii de pe câmpul unde fusese ucis Mihai, revenim în mijlocul oaspeţilor mânaţi afară în ritmul unei Conga cu sonorităţi de prohod grotesc. Era ultima pâlpâire a seratei. Peste puţin timp, o fantomă va domina pajiştea devastată: am recunoscut-o pe cântăreaţa germană, pe femeia din maşina ce aducea câţiva oaspeţi la vila Profesorului, în secvenţa de deschidere a filmului. Pelerina purtată cu câteva ore în urmă, semn al majestuozităţii, a ajuns o biată cârpă târâtă şi, în cele din urmă abandonată („ca un drapel căzut“), în clătinarea paşilor ce ar trebui să o poarte către câmpul de aviaţie la care nu va mai ajunge. *Serata* poate fi văzută şi ca o încrucişare a drumurilor morţii.

***

...Durează mult până când artista din restaurantul unde s-au întâlnit foştii prieteni, cunoscuţi în *Trecătoarele iubiri*, să înceapă să cânte. A apărut pe podium şi, totuşi, parcă nu se încumetă. Sau aşteaptă. Cu obrazul ascuns în revărsarea întunecată a păru-

lui, pare o misterioasă, ciudată prizonieră a acordurilor ce i-au însoţit paşii. Mai există, însă, un captiv al acestei scene de o mare fluiditate, în care muzica îşi tot prelungeşte promisiunea: Andrei, cel care — am mai vorbit despre el — îşi cunoaşte apropierea sfârşitului. Preluăm, din timpul subiectiv al personajului, cele câteva secunde a căror scurgere o trăim până la limita apăsării fizice. Dintr-o nebuloasă amintire, încearcă să smulgă o asemănare cu cineva. Bărbatul, singurul care nu aplaudă, caută, ca şi cum femeia i-ar fi acordat un răgaz al recunoaşterii, lung, neliniştitor şi de o stranie senzualitate. Asistăm, de fapt, la prima dintre premoniţiile apropiatei morţi. Adagiul poetic „va veni moartea şi va avea chipul tău" capătă un corespondent transparent, o fremătătoare întrupare feminină. Nu este întâia oară, ne amintim, când cinematograful Malvinei Urşianu se scutură de greutatea realismului ca de un văl, lepădat fie şi numai pentru o clipă. Nu alunecăm, însă, în vis, suntem departe de imaginea ameţitoarelor viziuni de mai târziu, (1979), ale unui Bob Fosse din *All That Jazz* (moartea-mireasă). Ne aflăm doar într-o realitate tulburată de ambiguitate, asemenea unei ape de jocul umbrelor. Vom mai zări sumbra siluetă — moartea ieşită în întâmpinare — prin mulţimea în care îşi face loc Andrei, la coborârea din trenul ce l-a adus, pentru ultima oară, aproape de locurile copilăriei, ale adolescenţei. Între cele două treceri este intercalată secvenţa întoarcerii eroului la casa părintească; atunci, neliniştitoarea apariţie (actriţa este aceeaşi) avea identitatea Aniţei, o candidă iubire demult uitată. Fantasma se topea într-o imagine recognoscibilă: „Cine-i bărbatul tău?" „Al lui Criveanu." „Cel cu un ochi albastru şi unul verde?" O precizie în care citim îngăduinţa de dinaintea plecării dincolo, când amintirile se cheamă, fulgerător, una pe alta. Ele vor însoţi plutirea, nu peste multă vreme, pe apele Styxului.

***

...Un mic strigăt de bucurie: Maria (*Ce lume veselă...*) este încredinţată că va avea un copil. Aparatul nu se apropie foarte mult, o vedem cum se ridică în picioare, cu capul uşor dat pe

spate: o mulţumire adresată cerului, o eliberare sau o victorie secretă. Câte ceva din toate astea se află în acea scurtă exaltare, pudic abolită printr-una dintre acele tăieturi ca de daltă, proprii stilului sculptural al Malvinei Urşianu. Câteva mişcări scurte, precise asemenea — spuneam — celor ale artiştilor care aruncă dintr-o lovitură aşchiile dincolo de care se ajunge la subiectul ce-şi aşteaptă aducerea la lumină. Această bucurie a certitudinii unei târzii maternităţi este retezată de alăturarea aproape brutală a ultimei călătorii a bătrânului unchi către locurile copilăriei, în fapt începutul drumului către moarte. În maşina în care se află, nimeni nu scoate un cuvânt. Înţelegem din privirea omului, puţin nedumerită la început, apoi de-a dreptul speriată, că nu mai recunoaşte nimic. Totul i se pare străin, de la copaci la linia orizontului. Prin încăperile conacului de odinioară, acum părăsit, o ruină umedă, cavou uriaş, trece ca şi cum i s-ar fi furat până şi amintirile. Un racord mental asociază paşii aceia tăcuţi de monologul personajului într-o noapte, pe străzile viu luminate ale Bucureştiului, după insolita invitaţie de a vedea cum petrece, la un bar, noua lume, atât de veselă. Atunci, în câteva fraze, eroul mărturisea, cu nobleţea tristă a unui alt învins de istorie, eşecul unei generaţii, al celor care au trecut de la adolescenţă direct la vârsta a treia, fără a fi lăsat nimic în urmă, „nici măcar amintirea unor păcate majore, de care să dau seama acolo, sus". În tot timpul acelor ultimi paşi pe lângă zidurile a căror răceală răzbate până la noi, un străin, interesat de cumpărarea a tot ceea ce vede, stă afară, cu o privire de pasăre de pradă, aţintită către întinderea de pământ. Nu este curios să viziteze ceea ce a mai rămas din conacul de altădată. Sau istoria care mai trăieşte acolo, aşa umilită cum este, nu-l acceptă? Din nou, mesajul difuz al locurilor, al atmosferei din filmele Malvinei Urşianu. Între a te afla într-un spaţiu anume şi a fi primit, îngăduit, sunt diferenţe de nuanţă. Timpul va fi, însă, în cazul de faţă, de partea celui lăsat la intrare. Nu va avea de aşteptat prea mult. Cineasta alege, încă o dată, elipsa. Două fotolii de epocă, ancorate pe un biet pat, sunt urcate cu scripeţii la unul dintre etajele de sus ale unui bloc de cartier, de unde, peste puţină vreme, va fi coborât sicriul bătrâ-

nului. Într-o artă de prea multe ori sufocată de excrescenţe metaforice, Malvina Urşianu privilegiază concizia metonimiei. Vorbeşte „partea pentru întreg". Întregul fiind, aici, o viaţă din care s-a ales praful.

***

... Un hău cu atât mai înfricoşător cu cât, dincolo de el, se întinde imaginea unui cartier cu blocuri neterminate. Fantome din beton şi fiare rânjesc în faţa Norei, arhitecta din filmul *Aici nu mai locuieşte nimeni*. Urcă, de câteva ori, etajele unei astfel de case ce nu mai apucase să prindă un chip, exerciţiu pregătitor al morţii, până în ziua în care nu vom mai vedea decât o pereche de ochelari agăţaţi pe zidul terasei de pe care se va arunca în gol. Este tot ceea ce a rămas, la capătul unei înfrângeri depline: părăsită de un bărbat revenit doar atât cât să trăiască zădărnicia abandonului, ignorată de copil, trezită într-o lume ce nu mai avea nevoie de munca ei, plătind pentru culpe ce nu-i aparţineau. Fiinţa cunoscută în *Pe malul stâng al Dunării albastre*, fetiţa care târa după ea portretul mamei, prea greu, prea masiv, pentru puterile ei (la un moment dat aproape că dispare în spatele lui) va lăsa, la rândul ei, drept moştenire, amintirea tragediei şi un alt tablou, rostul fiecărei generaţii fiind, s-ar zice, acela de a prelua poverile. Este prima oară când, într-un film de Malvina Urşianu, întâlnirea generaţiilor aţâţă focul până atunci mocnit al conflictului. Pentru a-şi înţelege şi accepta eşecul, bărbaţii şi femeile de până acum erau siliţi să rămână singuri, faţă în faţă, să se confrunte cu ei înşişi, nu cu alte vârste. Rita, fiica „tovarăşei arhitect" şi a „domnului de la Paris" — sintagme ce vor să însemne „părinţi" — cu apariţiile ei şleampete, intempestive, de mic animal mereu în căutare de hrană, nu-şi găseşte locul nici în casa celei căreia nu-i va spune mamă decât în ceasul cumplitului adevăr şi nici în locuinţa-cavou a mătuşilor, „babele din Ştirbei", surprinse puţin înainte de a fi alungate de tot din scenă. Nu are astâmpăr nici colo, nici dincolo. Pe ultimele le vizitează din amuzament, pe cea care i-a dat viaţă din interese mărunte, nevinovate. Se simte bine în stradă, adevărată cutie de rezonanţă. De

acolo se aude tot timpul, ca dintr-o flaşnetă stricată a bâjbâitoarei istorii de la începutul anilor '90, „demisia, demisia". Singura certitudine este transformarea, cândva, şi a acestui timp lipsit de făgăduinţe într-un trecut închis într-o poză sau într-o casetă. Multele fotografii de epocă (filmul se deschide cu răsfoirea unui album), tablourile, statuile mortuare ce defilează în travellingul de la cimitirul Bellu, totul aminteşte sau anticipează timpul împietrit. Asta rămâne, la urma urmei. Mai devreme sau mai târziu, dispărem din spaţiu, „aici nu mai locuieşte nimeni". Dacă mai există o scânteie, aceasta se ascunde în muzică, în melodia nespus de cristalină ce mai răsună doar în mintea rătăcită a Elenei. Nu e prima oară când cineasta introduce în structura de rezistenţă a unei întregi secvenţe potenţialul narativ al planului sonor. Vocea gâjâită, de acum, a bătrânei cântăreţe, se pierde, blând înlăturată de amintirea glasului limpede de odinioară.

Drumul unui timp rememorat

Dacă în alte filme (*Gioconda fără surâs, Trecătoarele iubiri*) trecutul abia aştepta să fisureze blocul numit prezent, în *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* îl dislocă, pentru a lua în stăpânire spaţiile astfel create. Lungul drum al venirii către cea de a doua domnie a lui „Alexandru, fiul lui Bogdan Voievod şi al Anastasiei din Lăpuşna" este deturnat, în planul temporalităţii, de masivele flashbackuri, de rupturi şi elipse. Din ele se înalţă corpul filmului, din aţipirea în vis a doamnei Ruxandra, alături de fiul ei cel mare, în rădvanul ce-i aducea, în primăvara anului 1564, de la Stambul. Trecutul este timpul trăirii, prezentul — doar al scurtelor tresăriri. Primul năvăleşte, cel de al doilea îşi face loc. Iar atunci când se va instala, răgazul va fi de scurtă durată. Dincolo de distanţa istoriei, există o anume asemănare între Lăpuşneanu, erou de film, şi un alt personaj al Malvinei Urşianu, Andrei din *Trecătoarele iubiri*. Pentru amândoi, întoarcerea a fost doar o respiraţie înaintea sfârşitului. Amândoi par a fi venit pentru a muri, unul bolnav, altul nebun. Oricât de deosebite sunt cele două

creaţii, se pot observa similitudini ale modalităţii proprii Malvinei Urşianu de a descărca, peste un arc de timp — aşa cum spuneam mai înainte — rezervele ascunse, neconsumate, ale densităţii unui plan, unei secvenţe. Celor două întâlniri *în oglindă*, de pe malul mării, ale foştilor îndrăgostiţi din *Trecătoarele iubiri*, le-ar putea corespunde secvenţele simetrice ale plecării în exil şi ale întoarcerii lui Vodă Lăpuşneanu, amândouă petrecute sub privirea Doamnei Chiajna, sora Ruxandrei. În finalul celei dintâi, o urmărim pe Doamna Munteniei rostind cuvinte amare, ce anticipează destinul eroului. La început în prim-plan, apoi chipul îi dispare din cadru, vorbele însoţind, din off, plutirea către necunoscut: „Noi, domnitorii, nu putem avea ambiţii deşarte. Puterea înseamnă jertfă. Ca jertfa lui Vodă Ştefan îngenunchind la Colomeia. Puterea nu ne-a fost dată să ne săpăm doar în marmură cu ea. Uneori, ne e dată şi să ne umilim. După cum sunt vremurile. După cum o cer nevoile ţării. Ţine minte ce ţi-am spus şi să i-o spui şi lui." În acelaşi loc, „pe malul muntean al Dunării", copiii, acum mari, ai domnitorului întors acasă, vor săruta mâna aceleiaşi vajnice Doamne Chiajna, purtând inelul voievodal. Scena fusese precedată de tunetele şi fulgerele lui Lăpuşneanu: „Ţara nu mă vrea? Dar cine a întrebat-o, vreodată, pe ţară, ce vrea?" Într-o seară, prin 1986, la această replică se întrerupea brutal, pe ecranele televizoarelor, *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*. Vigilenţa aţipită cine ştie cum reintrase în funcţiune. Proiecţia a rămas, astfel, ciuntită şi multă vreme nu ne-am mai întâlnit cu acest film care, contând pe demnitate, nu pe răsplată conjuncturală, nu şi-a agăţat eticheta de „interzis". L-am revăzut târziu, după 1990 când, în sfârşit, puteam să-i fixăm locul ce i se cuvine: acela de a fi o creaţie unică în perimetrul mult ridicatei în slăvi epopei cinematografice naţionale. Tot ceea ce ţine de mitologia deprinsă în şcoală, de folclorul mărunt, este refuzat de autoare de la înălţimea unui sentiment şi a unei culturi a istoriei. Înfriguratul, singuraticul domn plăsmuit de cineastă nu descinde nici din legende, nici din cronică şi cu atât mai puţin din nuvela lui Negruzzi (evident, unele vorbe atribuite în epocă există) ci dintr-un etern, învolburat miez al unei istorii căreia nu i-a fost dat să cunoască odihna. Pentru

prima oară în cuprinsul acestui gen, aşa cum a fost el practicat la noi, cu emfaza reconstituirilor, incursiunea în trecut respinge acumularea amănuntelor bănuite a avea atingere cu autenticitatea numai pentru că au fost coborâte din literatura istorică sau din iconografie. Nimic din opulenţa, din monumentalitatea arhitecturală atât de prezente în restituirile pe celuloid. Ne aflăm în faţa unei imagini a Renaşterii româneşti, ascetic stilizată, apropiată de sacralitatea sculpturii: decoruri puţine, strict trebuincioase, tron, mese, bolţi, multe bolţi şi coridoare capabile să suporte ideea de taină a istoriei. Costumele par şi ele sculptate, nu ţesute. Răsar direct din pământ, din soliditatea nevăzutelor rădăcini. O astfel de viziune, a unui decor redus la esenţă, stimulează recentrarea energiei pe dinamica raporturilor dintre personaje. Între pereţii glaciali, mai ales între ei, în tăcerea de atâtea ori înşelătoare, se scrie istoria lui Lăpuşneanu. Adevăratul câmp de bătălie se află acolo, în sălile reci, în cotloane, chilii, peste tot unde simte că ar fi neiubit, trădat, în vremuri ce îl silesc să fie crud, neiertător. Abuziv şi de atâtea ori inadecvat invocată, sintagma „meditaţie pe marginea istoriei“ a ajuns o formulă pe cât de pretenţioasă p atât de găunoasă. Retorica frumoaselor sentimente general-uma ne a mascat adeseori absenţa ideilor. Scurta şi patetica domnie a lui Alexandru Lăpuşneanu este, în filmul Malvinei Urşianu, răstimpul puterii văzute ca un sacrificiu. Fizic, domnitorul (George Motoi) îmbătrâneşte sub privirile noastre. Mândria de ultim Muşatin este disputată de spaima de a nu fi la înălţimea împovărătoarei moşteniri, de îndoieli şi neîncredere, de iminenţa violenţei. Prin însăşi condiţia sa, el este un om singur. De câteva ori, Vodă cere să fie lăsat doar cu el însuşi. Scenele sunt un adevărat concentrat al stilului de construcţie cinematografică propriu Malvinei Urşianu: o secvenţă închide în ea un sens pe care îl va elibera după un timp, atunci când îi răspunde, la distanţă, perechea. Ca şi acum autoarea ne-ar lăsa în grijă un aconto al sentimentelor. Filmat printre cai, într-o stranie beţie a unei scurte rătăciri, chipul domnitorului este apărat de aburul răsuflării animalelor. Sunt câteva cadre de vis ale operatorului Alexandru Întorsureanu, a căror muţenie pregăteşte replica ce avea să vină: „Caii nu sunt

dobitoace, vornice, caii sunt oşteni. Şi-au dat viaţa împrună cu oamenii noştri pe toate câmpurile de luptă. Moldova e plină de oasele lor, amestecate de-a valma cu ale oştenilor noştri.“ Grozăviile ce vor urma îşi vor afla, poate, mântuirea în această spovedanie lumească, începută printre picioarele cailor şi continuată în registrul sacru, la picioarele Christului dintr-o icoană care stă să înghită ecranul. Este ruga de iertare de dinaintea păcatelor, nerostită, încredinţată balansului dintre absenţă şi prezenţă, dintre presimţire şi împlinire. Adeseori, contrastul dintre conturul vizibil şi cel mental despică povestirea. Participăm, dintr-odată, la câteva acţiuni. Nu vedem uciderea boierilor, doar securea ce rămâne o clipă suspendată pe ecran, semn al urii ce se vesteşte. Dimensiunile pedepsei, drepte sau nedrepte — rămâne să chibzuim — ne sunt sugerate de cadrele imediat următoare, ale disperării domniţei Ruxandra. Strigând numele celor trimişi la moarte, ea evocă un trecut, o copilărie. Cuvintele, rostite cu sufletul la gură sunt, în acelaşi timp, şi o implorare a divinităţii: „Doamne, Dumnezeule, Albotă şi Ulea mergeau la vânătoare cu tata. Şi bătăliile le-au dat împreună. Ulea m-a învăţat să merg călare şi mi-a adus o veveriţă. Cu fata lui am pus furca în brâu prima oară. Cum am să mai pot privi în ochii ei? Doamne, nu se poate, opreşte!“ Se poate, pentru că ceea ce nu ştiu, de atâtea ori, personajele domneşti, ştiu, ca mai întodeauna, cei care stau în umbră, cei care fac şi desfac stăpânirile. Pentru ei, istoria nu este, adesea, decât reiterarea unor mari jocuri care, tocmai pentru că se repetă, se pot lipsi de zorzoanele spectacolului. Straniul Moţoc, un soi de erou damnat şi el, frumos, atât de diferit de fabulaţia literară, aparţine prin cinismul lucidităţii sale tuturor timpurilor. În ceasul sosirii lui Vodă Lăpuşnenau, el porunceşte: „Să tacă o dată clopotele. Să înceteze şi trâmbiţele.“ Vornicul despoaie ritualurile istoriei de fast, păstrează doar o mecanică elementară, peste care se poate trece în grabă. Între calmul rece al lui Moţoc şi spaimele lui Lăpuşneanu se află prăpastia dintre acceptare şi refuz, dintre împăcare şi nebunie. Ar fi o raţiune suficientă pentru a nu socoti *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* doar un film de epocă.

Cronicile timpului

Ce idee curioasă — o *Gioconda fără surâs*! Ajunsă unul dintre clasicele simboluri ale misterului feminin, incitând perpetuu la dezlegarea unei taine sortite să rămână de nepătruns (poate pentru simpul motiv că nu există vreuna) Gioconda, în varianta filmică românească, e programatic lipsită de atributul său esențial. Într-adevăr, curioasă și seducătoare idee! Dar, mai ales, pare extrem de dificultoasă demonstrația pierderii surâsului, al cărei risc și-l asumă scenarista și regizoarea Malvina Urșianu. Pentru că, în ultimă instanță, aceasta este esența filmului ei. De ce? Cum? Iată întrebările care se pun și cărora li se răspunde. *Gioconda fără surâs* este o dizertație riguros construită, cu o solidă armătură ideatică. O dizertație întâmplător susținută cu mijloacele celei de a șaptea arte. Dacă, de pildă (exemplul e absolut întâmplător) *Un bărbat și o femeie* nu putea fi decât film, despre *Gioconda fără surâs* nu se poate spune același lucru: tot atât de bine putea fi un bun roman sau o bună piesă de teatru. (...) Cu acest film, Malvina Urșianu se relevă ca un artist pentru care creația înseamnă, în primul rând, *a spune ceva*, a comunica un mesaj în stare să tulbure. Teama de gratuitate a generat extrema simplificare a limbajului, ignorarea voită a specificului cinematografic. Dar ideile sunt atât de pasionant expuse, cu atâta forță, încât orice rezervă tinde să dispară.

Mircea Iorgulescu
Munca, 1 iunie 1968

LA SEMAINE DU CINEMA ROUMAIN

« LA JOCONDE SANS SOURIRE »
(de Malvina Ursianu)
A ENTHOUSIASMÉ LES SPECTATEURS

Le très beau film de Malvina Ursianu « La Joconde sans sourire », interprété par Silvia Popovici, a connu un très vif succès auprès des spectateurs, venus, enfin, nombreux et, à l'issue de la projection, ceux-ci devaient participer activement au débat posant diverses questions tant à la réalisatrice qu'à l'actrice.

Cette dernière était d'ailleurs excellente dans un rôle qui lui permet d'affirmer sa force dramatique et sa sensibilité toute en nuances : celui d'une femme ingénieur en proie à une grande solitude intérieure. Le scénario nous la montre au faîte de sa gloire professionnelle, quand surgit l'homme qu'elle a aimé dans sa jeunesse.

Des années ont passé sur ce bonheur d'adolescents, la psychologie des êtres a suivi l'évolution du temps. Mis en présence, chacun d'eux aspire à retrouver cet « instant » de son passé dont il a le souvenir et voit les vestiges sensibles, mais dont la puissance émotionnelle lui échappe. Or, la rencontre spirituelle n'aura pas lieu, car dans cette quête désespérée d'une chose qui a été, ni l'homme, ni la femme ne saura faire abstraction d'une réalité immédiate et temporelle qui les condamnent, l'un et l'autre, à s'épier mutuellement.

Il n'est pas négligeable que ce film ait été réalisé par une femme intelligente et sensible qui renonçant aux procédés du flash-back, propose une étonnante reconstitution du passé par les seules finesses de l'analyse psychologique, de la densité dramatique et de la puissance des images. Avec la « Joconde sans sourire », la cinématographie roumaine a atteint au chef-d'œuvre.

Aujourd'hui avant dernier jour de cette « Semaine ». Les deux films mis au programme ont déjà été projetés et un certain nombre de spectateurs ont déjà pu juger de leur qualité. Il s'agit de « La Joconde sans sourire » dont nous venons de parler (14 h. 15 et 16 h. 30) et de « Maître d'un garçon sage », d'Andrei Blaier.

„Nice Matin"
din 17-III/68

În cronica-editorial a filmului Gioconda fără surâs
din ziarul Nice Matin *(17 martie 1968) se scria:*
„Foarte frumosul film al Malvinei Urşianu Gioconda fără surâs, *având-o ca interpretă pe Silvia Popovici, a cunoscut un viu succes în rândurile spectatorilor în sfârşit, numeroşi şi care, la sfârşitul proiecţiei, aveau să participe activ la dezbatere, punând diferite întrebări atât autoarei, cât şi actriţei.(...) Nu este de neglijat că acest film a fost realizat de o femeie inteligentă şi sensibilă, care renunţând la flashbackuri, propune o uimitoare reconstituire a trecutului, doar prin fineţea analizei psihologice, a densităţii dramatice şi prin puterea imaginilor.*
Prin Gioconda fără surâs, *cinematograful român a atins capodopera."*

***

Principalul mijloc de expresie cinematografică este pentru Malvina Urşianu actorul, personajul pe care acesta îl naşte sub lumina reflectoarelor. Este un film (*Gioconda fără surâs — n.n.*) făcut aproape din prim-planuri, ele dezvăluind acea a patra dimensiune de care vorbea Bela Balász, dimensiunea sufletească a eroilor. Deşi, în fond, un film al rememorării, nu face uz de nici una dintre metodele consacrate de cinematografia modernă pentru a povesti trecutul. Pelicula Malvinei Urşianu are un fel propriu de a integra prezentul în trecut. Atât prezentul cât şi trecutul se alătură fizic, senzorial, în acelaşi spaţiu. Trecutul şi prezentul se întrepătrund în film pretutindeni. Fiecare eveniment, fiecare fapt trăit de Irina şi Caius, fiecare loc întâlnit de ei au o dublă existenţă. Pe de o parte, existenţa lor prezentă, reală, cu întregul şir de implicaţii şi semnificaţii ce decurg din ea şi, pe de altă parte, existenţa cealaltă, cunoscută doar de ei, cu sensuri ascunse, tainice.

Radu Gabrea
Cinema, nr. 5, mai 1968

***

Filmul Malvinei Urşianu (*n.n. — Gioconda fără surâs*) o reprezintă pe autoare cu rigoarea şi eleganţa unei cărţi de vizită. Stilul filmului e însuşi stilul gândirii ei sobre, disciplinate în armonii geometrice. Un stil clasic, impunător, la care a ajuns prin convertirea efervescenţelor romantice într-un echilibru al maturităţii lucide. Regizoarea păşeşte pe un teren cinematografic ferm, ca eroina ei, inginera. Poate fi mândră de această siguranţă ca de o cucerire personală, dobândită prin educaţie, răbdare dar, tot ca Irina, s-ar putea nelinişti de o anumită tendinţă de a supune prea sever viaţa rigorilor estetice, analiza psihologiilor — necesităţilor demonstraţiei.

Alice Mănoiu
Gazeta Literară, 23 mai 1968

***

Un foarte frumos film al Malvinei Urşianu, *Gioconda fără surâs*, cu Silvia Popovici, a cunoscut un viu succes în rândurile spectatorilor în sfârşit, numeroşi, şi care, după proiecţie, aveau să participe activ la o dezbatere, punând întrebări atât autoarei cât şi actriţei. (...) Nu este deloc de neglijat că acest film a fost realizat de o femeie inteligentă şi sensibilă care, renunţând la procedeele flashbackului, propune o uimitoare reconstituire a trecutului, graţie numai fineţii analizei psihologice, densităţii dramatice şi forţei imaginilor. Cu *Gioconda fără surâs*, cinematograful românesc a atins capodopera.

Nice Matin, 17 martie 1968 (cu prilejul Săptămânii Filmului Românesc la Cannes, Nisa, Paris)

***

O femeie, doi bărbaţi care au iubit-o cândva, cu toţii bătând spre patruzeci de ani, se regăsesc după multă vreme. Prezentul şi trecutul adunate, dintr-odată, într-o singură zi, locuri aproape pustii, cu excepţia unui local unde se dansează, nici o recurgere la flashbackuri, doar dialoguri abundente. Autoarea *Giocondei fără surâs* a ales o materie ingrată, cu deosebire austeră, care pe mulţi scriitori şi cineaşti i-a împins la eşec. În acelaşi timp, pentru a o trata, ea a dus jocul până la capăt, evitând capcanele, înlăturând convenţiile, refuzând tot ceea ce, fiind prea facil, i-ar fi ameninţat proiectul (...) Absenţa ascetică a artificiilor regizorale, sobrietatea constantă, originalitatea tonului, rând pe rând ironic sau grav, o interpretare ce nu este departe de a fi admirabilă (ne gândim, în primul rând, la actorul care interpretează rolul iubitului), contribuie la a face din *Gioconda fără surâs* o foarte interesantă incursiune în domeniul acelui cinematograf „*déambulatoire*" drag lui Antonioni, o operă dulce-amară, în chip secret sfâşietoare. Modernitatea sau, dacă preferaţi, universalitatea propunerii sale, pare să caracterizeze cinematograful românesc în ceea ce are el mai bun.

Philippe Haudiquet
Les Lettres françaises, 11–17 decembrie 1968

***

Această femeie măcinată între glorie și singurătate oferă, aici, un serios pretext de a aborda conflictul dintre două universuri incompatibile: al autonomiei afective pe de o parte, al promovării sociale — pe de alta. Eventualele repercusiuni sau luări de poziție nu au importanță. Ceea ce trebuie precizat este că, odată cu această a doua tentativă a sa, cinematograful românesc ne-a revelat constanța sobrietății și a sincerității sale. Această *Giocondă fără surâs* este filmul unui om al literaturii. Totul este formulat în termeni psihologici literari, a se înțelege chiar poetici, în limbaj, în însăși substanța subiectului. Dar imaginea rămâne neîncărcată, simplă, străină de rafinamentul bazat pe tehnică. Astfel, servește mai bine ceea ce conține. Schimbul sentimental de cuvinte are loc la timpul prezent, între două ființe care s-au sfâșiat în adolescență și care se regăsesc brusc. Fără nici un fel de intervenție a reminiscențelor cinematografice, între ei se instalează prăpastia. Dincolo de preocupările și de stilul său specific feminine, filmul rămâne curat și puternic. În spatele aparențelor de simplitate, mocnește o tensiune subiacentă. Mai trebuie spus că imaginea acelui complex chimic ce servește drept fundal unei tragedii a individului, este o formă a romantismului modern, cu cele câteva scântei lirice ce țâșnesc fulgerător. Această operă în care găsim o excelentă proză cinematografică angajează o întreagă analiză a timpului. Și cum ai putea să rămâi insensibil la toate aceste formule delicate care încearcă să capteze adevărata sensibilitate a civilizației noastre: Am asanat totul. În jurul meu este numai crom și sticlă... Când există astfel de femei, poeții devin de prisos... Afară, la aer, mă cuprinde teama... Revoluția este o femeie fără surîs...

Gérard Fénéon
Le Dauphiné libéré, 7 martie 1968

***

Serata nu e un film de atacat sau de lăudat pe sectoare, de iubit pentru ceva sau de urât pentru altceva. *Serata* e un întreg pe

care îl accepți sau nu, un film „de luat sau de lăsat". Nu poți vorbi despre interpretarea lui — magistrală — fără să te referi la partiturile oferite de scenariu spre interpretare. Nu poți vorbi despre felul în care se mișcă actorii, fără să pomenești despre felul în care acele mișcări sunt urmărite de aparatul de filmat. Nu poți vorbi despre atmosfera filmului, fără să fii obligat să pomenești, dintr-odată, decorurile, costumele, lumina, imaginea, chipurile actorilor, ce și când spun, când și cum o tăietură de montaj le suspendă un gând, o idee, pentru ca să o reia peste o secvență, despre când și cum o frază muzicală „iese din scenă", pentru ca să se întoarcă exact atunci când imaginea ți-a remintit-o. Nu poți vorbi decât despre tot sau despre nimic. *Serata* este ceea ce ne-am obișnuit să numim, cu un automatism profesional, „o realizare a cinematografiei noastre". Aș mai adăuga la asta că e opera foarte personală a unui foarte personal și serios autor, venită să întregească peisajul unei cinematografii care tinde, sau cel puțin ar trebui să tindă, spre o cât mai mare varietate de forme. În acest peisaj, *Serata* se așază pe terenul accidentat și plin de riscuri al adevăratului film de autor. N-aș spune că e un lucru comod.

Eva Sîrbu
Contemporanul, 14 mai 1971



O ultimă punere la punct a unui cadru, în scena întoarcerii acasă a eroului din Trecătoarele iubiri. *Alături de cineastă sunt George Motoi, Nina Costa și Alexandru Întorsureanu.*

***

O atmosferă de „ţara arde şi baba se piaptănă". Toată povestea e un bal, un bal dat de stăpânii zilei pentru slugile lor. O lume care habar nu avea de vulcanul care va erupe peste câteva ceasuri. Casa, o somptuoasă vilă, dincolo de graniţa Capitalei, aparţinea unui personaj prestigios prin averea şi valoarea lui intelectuală, prestigios prin abila lui politică (magistral interpretat de György Kovács). Personajul nu este atât un arivist, cât un elegant epicureu, cu o concepţie estetizantă despre viaţă, cu ambiţia de a nu crede în nimic, de a privi totul sub unghiul amuzamentului, de a păcăli pe toţi. Totuşi, destul de inteligent ca să vadă, finalmente, că păcălitul fusese el şi că acum toate se prăbuşeau. (...) Vă amintiţi ce mirare stârnise Visconti acordând (în *Ghepardul*) secvenţei cu balul aproape o jumătate de ceas. Aşa trebuia. Căci acel bal nu era petrecere, ci erau funeralii. Era înmormântarea unei întregi bucăţi de istorie care se sfărâmase şi se prăbuşea. Ca şi în noaptea de 23 August 1944. Iată de ce aici balul, în realitate festivitate funebră, nu a fost secvenţă, ci ambianţă permanentă. Un bal unde nu lumea petrecea, ci o lume trecea. Pentru totdeauna.

D.I. Suchianu
România literară, 6 mai 1971

***

(...) Nu atât ceea ce se spune este dătător de sens (ar fi loc, aici, pentru o polemică asupra aşa-zisei „teatralităţi" din filmele Malvinei Urşianu, dar o sugerăm numai, ca posibilitate), ci modalitatea de frazare cinematografică — construcţia secvenţei, flexibilitatea racordurilor, a punerii în cadru (ecleraj, unghiulaţie) conferă marcă inconfundabiă stilului autoarei a cărei performanţă, cum spuneam, rămâne portretul. Pentru a evita o posibilă confuzie — echivalarea „portretului" cu expresivitatea chipurilor aduse în prim-plan — să precizăm că este vorba de tot ceea ce construieşte autoarea, pentru a face din „fişa" personajului o bio-

grafie, un destin. Dacă în *Serata* există o întreagă galerie de apariţii secundare şi episodice (ca şi în celelate filme ale sale, unde nu vom găsi niciodată figuraţie nediferenţiată), schiţate dintr-o singură „tuşă" (domnul care vrea să-şi vândă cavoul de familie, fără a bănui că va avea nevoie de el chiar a doua zi, este doar unul dintre zecile de exemple ce le-am putea invoca), în cazul personajelor principale portretul se „naşte" în acţiune, moment cu moment, din fiece amănunt de comportament, din costum şi din relaţia cu mediul, din ceea ce spun şi din ceea ce ascund replicile (mereu încărcate de subtext), din referirile la un trecut ale cărui semne de întrebare se prelungesc în prezent, din raportarea la un ideal.

Roxana Pană
Serata, de la scenariu la film
Editura Meridiane, 1989

***

Autoarea *Seratei* a primit Premiul pentru regie (*ACIN — n.n.*) şi opţiunea juriului mi se pare — în mod deosebit — fericită, pentru că talentul original al Malvinei Urşianu reprezintă într-adevăr, în contextul cinematografului naţional, o „vână" de personalitate artistică. Studiul analitic, caracterologic pe care îl întreprinde regizoarea în *Serata* (în paranteză fie spus, interpretările unor actori precum György Kovács, Silvia Popovici, George Motoi, chiar dacă nu au încăput în palmaresul ACIN, rămân memorabile) vădeşte o cultură exemplară a măiestriei cinematografice, un gust artistic sigur şi rafinat.

Călin Căliman,
Contemporanul, 28 aprilie 1972

***

În *Serata* totul se complică în mod voit, pentru a se arăta în final cât mai convingător şi cât mai adevărat. Suntem la o serată, la un spectacol al serii propriu-zise şi al istoriei, în care protago-

niştii joacă pe viaţă şi pe moarte. Ei au a-şi ascunde identitatea în numele căreia acţionează totuşi. Disimularea îşi are motivaţii plauzibile în ordinea faptelor. Pentru modul de a imagina universuri macerate de tragedii fără-de-ieşire este pilduitoare introducerea în spaţiul tragic (în filmul de care ne ocupăm): vila singuratică a profesorului, situată în apropierea prizei cablului interbalcanic; acţiunea ca finalitate conspirativă este definită de aruncarea în aer a acesteia. Pe autoare o preocupă ceea ce se întâmplă în anterioritatea acţiunii propriu-zise. Spre a ridica la o tensiune corespunzătoare demonstraţia sa, Malvina Urşianu construieşte, de la început, volute ale jocului tragic, surprize dramatice menite să imprime dinamism povestirii şi să o facă plăcută ca fapt narativ, ca ecuaţie a situaţiilor de fiecare dată contradictorii.

Ioan Lazăr
Arta naraţiunii în filmul românesc
Editura Meridiane, 1981

***

Filmul Malvinei Urşianu adoptă legea celor trei unităţi nu dintr-o perimată ambiţie clasicistă, ci din temeinice raţiuni argumentate în dramaturgie. În microsmosul unei reuniuni cvasi-mondene din noaptea lui 23 August, autoarea caută imaginea unui univers uman într-un moment de vitală cotitură istorică, aşa cum poeţii descoperă într-o picătură de apă reflexul unei mări. Spaţiul în care se desfăşoară acţiunea este redus la dimensiuni teatrale: salonul vilei amfitrionului şi câteva încăperi anexe. O scenă rulantă ar fi rezolvat, tehnic, toate necesităţile ambianţei. Dar cum *Serata* nu este teatru ci film în cea mai bună accepţie a cuvântului, în concepţia regizoarei camera de luat vederi primeşte valoarea unui microscop sub lupa căruia sunt expuse mişcări sufleteşti dintre cele mai subtile, gesturi insignifiante, priviri care dialoghează.

T. Caranfil
Informaţia Bucureştiului, 11 mai 1968

***

Autoarei îi convine un cinema-spectacol, un cinema cu o anume teatralitate în acțiune, o anumită formulă a universului închis (filmul începe într-o mașină, se consumă, în cea mai mare parte a sa, între ramele universurilor delimitate ale seratei: holul, camera profesorului, subsolul). Filmul Malvinei Urșianu urmează să fie dus înainte de idee, de cuvânt și mai puțin de mișcare, de dinamica acțiunii. De aceea, poate, ieșirea din cadrul strict al analizei, trecerea la acțiune (aruncarea în aer a cablului interbalcanic) se face prea fugar, prea expediat, fără a fi foarte clar coeficientul de veridicitate. Cinematograful în mișcare îi convine mai puțin Malvinei Urșianu. Regizoarea știe să povestească, să destăinuie mai bine între patru pereți. *Serata* este un film de replică, un film în care principalul instrument de analiză este cuvântul. Și asta ține de modalitatea de care am amintit, de teatralitatea regizoarei. Sigur, ne aflăm într-un anumit mediu, din care nu puteau lipsi vorbirea contorsionată a intelectualului, fraza de salon, replica cosmopolită, dar limbajul filmului e parcă prea de laborator. Lipsește propoziția scurtă, lipsește replica firească, lipsește cuvântul vorbit. Dialogul cuprinde un exces de cuvinte prețioase (numai până la un punct justificat de starea socială a personajelor). O lume afectată este și ea, la rândul ei, tratată cu afectare.

Al. Racoviceanu
Cinema, nr. 5/1974

***

De la un film (*n.n. — Serata*) — în care minuția domnește ca deplină suverană în compunerea cadrelor, în mișcarea sau intonația actorilor, în mișcările aparatului, așteptam aceeași precizie în dezvoltarea tuturor psihologiilor angajate în conflict, aceeași rigoare în ponderea acordată momentelor și, de ce n-am spune-o, și în echilibrul dramatic. Transfocarea pe unele dintre secvențe, interesul acordat unor personaje, o apatie ce nu se referă neapărat la lumea filmului, ci vine din pauzele tensionale, dau naștere

la o discrepanţă între propunerea de idei, de psihologii pe care o face autoarea şi istoria activă.

Florica Ichim
Cinema, nr. 5/1974

***

Există în filmul Malvinei Urşianu o evidentă dorinţă de a păstra naraţiunea cinematografică departe de armonii melodramatice, cantonată mai curând în aria unei lucidităţi care deschide calea oricăror angajări şi explicaţii. Şi, mai ales, autoarea îşi fereşte cu străşnicie filmul ei de căderea în convenţionalismul de situaţii şi de formule, în convenţionalismul lozincilor care nu au acoperire dramatică. Malvina Urşianu a vrut să facă din *Trecătoarele iubiri* un film al confruntărilor profunde, dar nu de rezonanţe spectaculoase. Este foarte prezent, însă, efortul de elaborare şi o anumită asceză estetizantă pe care o impune, deopotrivă, oamenilor şi locurilor. Trecătoarele iubiri mărturiseşte o personalitate regizorală, este filmul unui autor, de fapt al unui cineast care îşi elaborează scenariul şi îl tălmăceşte în imagini. Este un film care vorbeşte nu despre iubiri mai mult sau mai puţin trecătoare, ci despre o întoarcere, despre o împăcare cu sine şi cu alţii, despre o resemnare cu sine însuşi, cu cei care înţeleg sau nu înţeleg, şi cu destinul care, în dramă, este întotdeauna implacabil. Este o poveste a Malvinei Urşianu, dar nu este o ficţiune a Malvinei Urşianu, ci o variaţiune artistică pe o temă reală.

Mircea Alexandrescu
Cinema, nr. 2/1974

***

Cu modestie, fără declaraţii sforăitoare în presă despre menirea filmului de actualitate (cum mai fac astăzi, încă, tocmai regizorii care de ani de zile eludează abil frământările esenţiale ale epocii noastre refugiindu-se în faldurile generoase ale istoriei, în comedii facile sau în exploatarea unor evenimente spectaculoase), Malvina Urşianu s-a impus de atunci încoace printr-un



Fiecare cu singurătatea lui:
Gina Patrichi și George Motoi în Trecătoarele iubiri

sistematic refuz al căilor bătute, prin ambiția de a propune, de fiecare dată, o perspectivă îndrăzneață asupra unor subiecte considerate dificile. Pe de altă parte, ea se numără printre puținii noștri regizori care știu să facă „filme de autor" în adevăratul sens al cuvântului, izbutind să găsească pentru propriile scenarii o formulă cinematografică elaborată, de un estetism rafinat. Iată de ce fiecare nou film al ei reprezintă un eveniment, în ciuda rezervelor pe care suntem sau nu îndreptățiți să i le aducem. (...) Cerebral dar, în același timp, de o mare sensibilitate, *Trecătoarele iubiri* se poate citi în mai multe chei, pentru că mai multe sunt și ideile pe care le pune în discuție. Deși personajul principal este un bărbat, filmul rămâne, totuși, un film despre condiția femeii, despre milenara ei dependență afectivă față de bărbat, pe care independența profesională câștigată în zilele noastre nu o poate suplini sau elimina. Cu ce se deosebește, oare, strălucita arhitectă din proiectele căreia se întrupează, grațios, imense complexe hoteliere, de Anița, femeia de la țară care, înfășurată în broboada ei neagră, s-a resemnat, după ce, anotimp după anotimp,

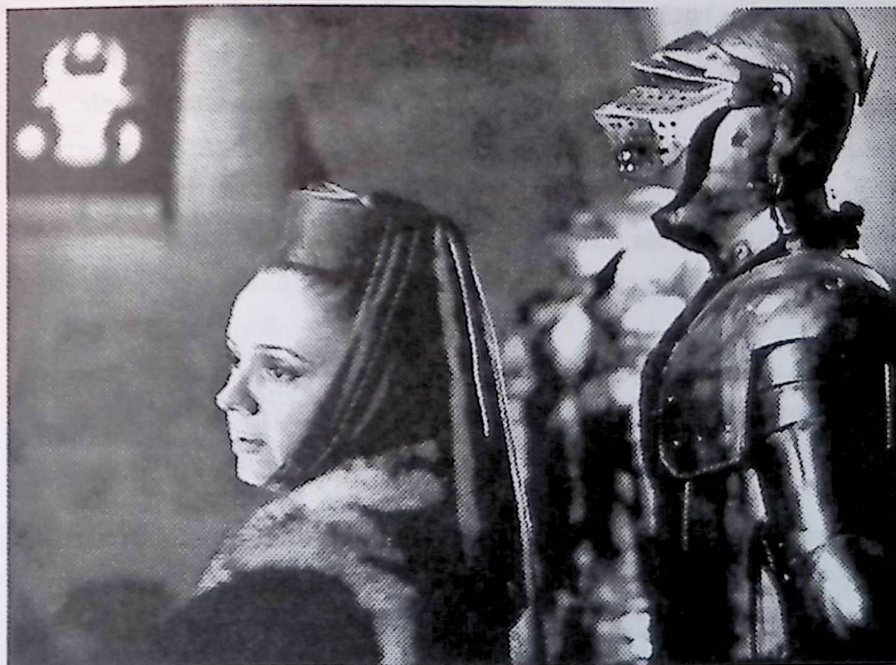
aşteptase întoarcerea mirelui dorit? Nici una şi nici cealaltă nu şi-au putut găsi împlinirea şi fericirea din cauza unui vis de iubire retezat cândva.

Manuela Cernat
Cinema, nr. 2/1974



***

Foarte rar se întâmplă ca evoluţia, maturizarea artistică să fie vizibilă cu consecvenţă de la operă la operă. De regulă, ordinea cronologică şi ordinea valorică nu fac pereche, astfel încât fimul cel mai bun poate să apară tot atât de bine la începutul, la mijlocul sau la sfârşitul unei cariere. Malvina Urşianu a evoluat în sensul cel



Patru secole despart drama domniţei Ruxandra din Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu *de cea a fiicei profesorului din* Serata. *Amândouă au chipul emoţionant al Silviei Popovici.*

mai exact al cuvântului. De la *Gioconda fără surâs* la *Serata* și *Trecătoarele iubiri*, fiecare film a însemnat o treaptă câștigată pe scara acumulării de experiență, a îmbogățirii mijloacelor de expresie, a perfecționării limbajului cinematografic. *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* reprezintă, după părerea mea, rezultatul firesc al acestei evoluții. Operă-vârf, până la ora actuală. Ca orice operă-vârf, ea conține toate datele de până acum al autoarei, dar înflorite, în expansiune: necesitatea de a căuta și găsi filonul meditativ al oricărei teme, rigoarea construcției, profunzimea analizei, subtilitatea observației, grija pentru cadrul plastic înțeles ca participant, ca personaj, nu fundal al acțiunii, simțul distribuției, siguranța privirii de ansamblu — pentru că la Malvina Urșianu filmul se împarte pe compartimente numai după ce a fost conceput ca un tot unitar, de la idee și până la împlinirea ei prin jocul actorilor, cadru scenografic etc. Împlinirea acestor date apare cu atât mai vizibilă cu cât ea se petrece într-o zonă aparent încă neatinsă de regizoare: filmul istoric. Aparent, pentru că în fapt, istoria, chiar dacă abia trăită, depășită, a fost prezentă în fiecare dintre cele trei filme anterioare. De data asta, cadrul este chiar istoric, timpul aparține istoriei, dar *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* este un film istoric mai ales prin deschiderea filozofică pe care o operează spre istorie. Spre ideea de putere înțeleasă ca un imens sacrificiu de sine, uneori inutil alteori fertil, întotdeauna, până la urmă, necesar închegării destinului unui popor.

Eva Sîrbu
Cinema, nr. 3/1980

***

S-a spus despre filmul Malvinei Urșianu (imaginea: Gheorghe Fischer și Alexandru Întorsureanu) că este drama puterii. S-a mai spus că este drama suspiciunii. După părerea mea, una nu o exclude pe celalată și *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* demonstrează din plin acest lucru nu numai la nivelul tramei propriu-zise și al dialogului, ci și la nivelul imaginii, ceea ce este foarte important,

deoarece face dovada unei constanțe între ceea ce se spune și cum se spune. Mai precis, face dovada adecvării elementului vizual al filmului la substanța lui dramatică. M-aș opri la câteva dintre materializările acestui cum, și anume la cele care revin cu cea mai mare frecvență pe parcursul filmului.

1. Folosirea cu precădere a contraplonjeurilor, într-un unghi nu foarte accentuat, mai ales în planurile apropiate. Este îndeobște cunoscut că plasarea aparatului mai jos decât personajul (obiectul) filmat, îi conferă acestuia măreție, dominație. În *Lăpușneanu*, contraplonjeurile nu se limitează la acest rol tradițional, ci subliniază, deopotrivă, măreția și drama puterii. Ele înalță personajele ca să le poată strivi mai bine sub bolțile joase de piatră ce se arcuiesc, întotdeauna, deasupra creștetelor lor. Nu întâmplător, același arc de cerc estre parte constitutivă și din însemnele domniei: stema Moldovei și tronul voievodal. În repetate rânduri, conturul spătarului înalt și zimțat se intersectează cu cel al efigiei cu bour, de pe perete, formând un joc de linii ca o plasă.

2. Majoritatea înfruntărilor dintre domnitor și realii sau presupușii săi adversari se consumă într-o suită de planuri câmp-contracâmp care sunt înlănțuite printr-o lentă și insinuantă mișcare de aparat. Aceasta întruchipează, parcă, suspiciunea ce se naște în domnitor și care, treptat, îl transformă din slujitorul Moldovei în tiranul ei. Semnificația acestei mișcări învăluitoare, care aduce alternativ pe interlocutori cu fața spre aparat, este și mai evidentă prin contrast cu secvența Lăpușneanu–Tomșa de sub zidurile cetății. Aici conflictul e fățiș, certitudinea ia locul bănuielii, drept care prim-planurile câmp-contracâmp sunt introduse printr-o tăietură de montaj nervoasă și scurtă, ceea ce sporește tensiunea momentului.

3. Valoarea dramatică a culorii care contribuie, în primul rând, la crearea atmosferei. Este vorba, de pildă, de acel roșu-flacără al mantiei lui Despot, pată incendiară în sânul sfatului domnesc, căreia în ultimul plan îi răspunde o geană de lumină de aceeași culoare ce mărginește arcadele intrării. Acest roșu, să-i spunem

al nebuniei, invadează treptat filmul, strecurându-se tot mai insistent prin uşi şi ferestre, pe măsură ce creşte mânia căsăpitoare a lui Lăpuşneanu.

Cristina Corciovescu
Cinema, nr. 6/ 1980

***

Respectul de sine al artistului nu e un donquijotism. Dacă cinematografia noastră nu ar fi avut-o pe Malvina Urşianu, ea ar fi trebuit să o inventeze, în cadrul unei campanii de profilaxie. Artele au şi ele microbii lor specifici, bolile lor molipsitoare, iar un artist se-ntâmplă, uneori, să fie şi altceva decât arată dosarul său de creaţie. Potrivit acestui dosar, cineasta a debutat în 1968 şi este autoarea a patru filme. Un film la patru ani! Frecvenţa este nedrept de mică pentru un artist copt pe toate feţele într-o lungă şi nejustificată aşteptare, pentru un creator aflat din prima clipă într-o stare de prea-plin, un autor „total" din neputinţa organică de a fi „parţial", căci autoarea nu-i cumulardă: ea nu face pe de o parte scenarii iar pe de altă parte regie. Ea face filme. Le gândeşte de la A la Z, le simte elementele concomitent şi orchestrat şi nimeni, nici chiar scenarista-regizoare n-ar putea spune unde sfârşeşte misiunea stiloului ei şi unde începe misiunea lentilei, a camerei, a foarfecei de montaj, căci adeseori în filmele ei conflictul e culoare, replica — tăcere, iar lumina — strigăt. Vocea Malvinei Urşianu se recunoaşte din primele silabe ale unei pelicule. (...) Alegând pentru prima oară un subiect istoric (*n.n. — Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*), autoarea nu pare deloc stingherită de exigenţele filmului de epocă. Dimpotrivă! Malvina Urşianu are conştiinţa exactă că acest film nu poate fi nici un lied şi nici o sonatină. Ca să spună ceea ce are de spus, ea ştie că nu are nevoie de o violină, ci de o orgă. O orgă plasată într-un spaţiu adecvat. Există o sală cu o acustică mai generoasă decât însăşi sala istoriei?

Ecaterina Oproiu
România liberă, 20 martie 1980

***

Rar, dacă nu unic caz în cinematografia noastră, această egalitate cu sine însăşi pe care o demonstrează filmografia Malvinei Urşianu, de la *Gioconda fără surâs* la *Liniştea din adâncuri*. Dar parcă niciodată natura lucrului său nu s-a vădit mai pregnant decât în filmul de faţă (*n.n. — Liniştea din adâncuri*), situat, trebuie să o spunem de la început, într-o zonă de maxim interes tematic, prin trimiterile politice conţinute şi situat deasupra filmelor stagiunii în curs, prin ţinuta elaborării, printr-o anume tensiune a demonstraţiei. Indiferent dacă şi în ce măsură ne-au câştigat aprecierea valorică, peliculele sale ne-au incitat totdeauna interesul, tocmai prin această calitate, care poate deveni şi limită, de a se voi şi de a fi, cu evidenţă, nişte demonstraţii ideatico-profesioniste supuse disciplinei severe şi fixe a laboratorului personal. Pariul temerar al acestei alchimii fiind acela de a scoate „altceva" din tematica globală şi din formulele cinematografului spectaculos, monumental şi retoric, practicat cu precădere de unii dintre co-



O rară clipă de seninătate în Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu, *cu Silvia Popovici şi George Motoi*

legii săi. Rămânând, însă, de fapt, pe teritoriul lor. De unde contradicția, să zicem dramatică, în fața căreia lucrarea prezentă ne pune, cu mai multă directețe decât altele. Avem de a face, evident, în producțiile Malvinei Urșianu, cu un alt spectaculos și un alt monumental decât în filmele cu mari desfășurări bataistice, întrucât regizoarea, chiar și atunci când face film istoric, ca în... *Lăpușneanu*, operează o epurare drastică a materialului scenaristic, procurat și compus de ea însăși. Este o altă retorică decât aceea a scenelor de masă și a oratoriei pe dealuri, abundente în alte producții de epocă, pentru că autoarea caută să descopere, de fiecare dată, un câmp de luptă interior, situând discursul însuși, mult stilizat, în interioare așijderea. (...) Astfel, monumentalul pare să unească cele două tabere confruntate în această compunere a unui episod dramatic din timpul ultimului război, când, se știe, mașina de război germană a căutat să-și însușească resursele petroliere ale subsolului românesc. Exploatatorii își evocă strămoșii autocaracterizându-se categorial, global, etnic, („Suntem teutoni, doamnă, nu bizantini"), nu fără a afișa un distilat dispreț față de parteneri, iar în cazul patroanei colaboraționiste, un cinism care nu se împiedică nici de propria persoană: „N-am observat niciodată femei în preajma dumneavoastră" / „Nu le suport, sunt glandulare" / „Pe cine ați făcut observația, de vreme ce nu le aveți în preajmă?" / „Pe mine însămi." De cealaltă parte a baricadei, personajele au o înaltă conștiință de sine, își văd viața trecută, prezentă și viitoare ca în palmă, punând-o în sentințe și dialogul însuși se compune din suite de sentințe în spirală.

Valerian Sava
Cinema, nr. 3/1982

***

Pe malul stâng al Dunării albastre pășește scenarista și regizoarea Malvina Urșianu, purtând cu sine ecourile filmelor sale anterioare, *Serata* și *Liniștea din adâncuri*. Un repertoriu de motive, un bloc de structuri epice, o gamă de asemănătoare notații psihologice se regăsesc în aceste pelicule dedicate actului revoluționar de la 23 August 1944: spațiul se edifică în aceleași caden-

ţe simbolice, iar elementele de scenogafie — scara, de pildă — rămân constant favorite, mai ales la extremităţile trilogiei cinematografice semnate de Malvina Urşianu. Naraţiunea se derulează în paralel, în două medii sociale, dar reprezentanţii lor îşi intersectează traiectoriile numai intrând în aria privilegiată a dramei. Totuşi, dacă în *Serata*, vila profesorului rămânea închisă între draperiile sale, în bezna nopţii (ieşirile în exterior fiind grupate îndeosebi în pregeneric şi în epilog) acum acţiunea, concentrată tot în jurul unei clădiri singuratice, se prelungeşte mai des către întinderile Bărăganului. (...) Scheletul ideilor puse în circulaţie are mereu aceeaşi pregnanţă, încât s-ar putea spune că Eleonora reface, la vârsta copilăriei, în *Pe malul stâng al Dunării albastre*, tocmai experienţa Alexandrei (din *Serata*); ambele sunt martore ale evenimentelor de răscruce şi le privesc la fel — cu liniştită curiozitate, aprobând senin semnificaţia justiţiară a dispariţiei lumii în care s-au născut, presimţind, deşi fără a înţelege pe deplin, noul destin al ţării. (...) Şi totuşi, în universul echilibrat şi calculat lucid, definit încă de la începutul carierei cineastei, prin ritualuri de mişcare şi de rostitre lentă, apar, odată cu recentul film, germeni inediţi. Înclinaţia către decorativele elipse se modelează, în prezent, printr-un gust mai marcat pentru lirism, pentru poezia peisajelor (demonstrat, de altfel, şi în *Trecătoarele iubiri* — 1974). Atmosfera rarefiată dobândeşte, acum, conturuni mai precise: lumina pătrunde prin ferestrele conacului, face palpabile culorile unui vitraliu şi sticla jivrată a uşilor, se reflectă în oglinda apei unui râu sau în frunzele verii. Malvina Urşianu a ieşit din platou, chemată, desigur, de decorurile autentice (inspirat găsite şi amenajate de Marcel Bogos şi Guţă Ştirbu) precum şi de mobilitatea camerei de luat vederi, mânuite de Vivi Drăgan Vasile. De asemenea, senzaţia mai puternică de viaţă se iveşte datorită interpreţilor; grupului de actori îndrăgiţi de Malvina Urşianu li se alătură personalităţi cu o combustie diferită. Tipul de joc-alb, distanţat, e practicat de Valeriu Paraschiv, de Maria Rotaru, de Emilia Dobrin Besoiu (nou-venită dar bine integrată printre mai vechii colaboratori ai regizoarei) şi chiar de fetiţa Dana Felicia Simion. În schimb, creatori precum Gheorghe Dinică, George Constantin sau Fory Etterle (într-o unică apariţie) îşi revelează dezinvoltura

şi puterea expresivă, imposibil de supus unui ceremonial glacial. Iar Gina Patrichi, după ce în *Trecătoarele iubiri* şi în *Liniştea din adâncuri* îmbrăcase un veşmânt auster, îşi etalează, acum, toată variata sa paletă de mijloace, alternând exploziile de veselie, pozele distincţiei şi indiferenţele posace. În fine, ca un alt element rar în peliculele Malvinei Urşianu, se dezvăluie intonaţia parodică; ironia aspră, dar reţinută, preexistentă în filmel sale, se transformă în şarjă caricaturală (în secvenţa încredinţată Stelei Popescu şi regizorului Geo Saizescu sau în cele ai căror protagonişti sunt Ileana Stana Ionescu şi Virgil Ogăşanu). *Pe malul stâng al Dunării albastre* încheie o trilogie importantă pentru autoare, în care istoria e recompusă subiectiv, nu în urma documentelor de arhivă, ci din perspectiva experienţei ce a marcat biografia spirituală a cineastei (după cum ea însăşi a mărturisit în repetate rânduri). E o atitudine creatoare firească, fertilă în sine, dar care a generat pelicule inegale; în seria reconstituirilor cinematografice dedicate actului revoluţionar de la 23 August, filmele Malvinei Urşianu se află printre cele mai bune, alături de *Valurile Dunării* sau de *Procesul alb*.

Ioana Creangă
România literară, 25 august 1983



Nepăsarea veselă a Zazei din Pe malul stâng al Dunării albastre, *interpretată de Gina Patrichi*

***

Malvina Urşianu este un autor care îşi ia experienţa în serios. Filmele ei dialoghează, se completează, „îşi iau vorba din gură“, îşi predau ideile într-o — şi ea pătimaşă — căutare a exprimării totale, a devoalării şi descifrării tuturor sensurilor. Dar operaţia de rotunjire se întâmplă, aici, în *Pe malul stâng al Dunării albastre*, care poate fi privit şi primit drept povestea unei dansatoare ajunsă moşiereasă prin căsătorie şi epavă prin forţa împrejurărilor, şi povestea orfanei care fuge din calea unui prezent pentru ea de neînţeles, spre un viitor care s-ar putea să n-o înţeleagă, dar şi povestea ilegalistului „nimerit“ la conac, dar şi, finalmente, povestea unui timp descifrat de autoare (altfel, sigur că altfel), în *Serata* şi *Liniştea din adâncuri*: timpul schimbării timpurilor. *Pe malul stâng al Dunării albastre* completează filmografia unui autor preocupat până la obsesie de soarta oamenilor în momentele de cumpănă ale istoriei. Completarea nu se întâmplă, însă, doar pe o bază tematică, ci pe baza acelei experienţe de care vorbeam la început, şi ea funcţionează în ciuda distanţelor astronomice care separă structural personajele principale, acele „purtătoare de idei“ ale oricărui film. Nici o atingere de suprafaţă între învinsa *Giocondă fără surâs*, învinsa doamnă din *Liniştea din adâncuri* şi învinsa Zaza din *Pe malul stâng...* Atingerea este de fond. Ea se întâmplă în chiar sentimentul înfrângerii, al eşecului unei vieţi. Structurile diferite sunt, însă, fenomenul de suprafaţă. Baza (ca să citez replica maiorului neamţ, interpretat de Andrei Finţi) rămâne pe loc în istorie, ca şi în fizică. Iar baza acestui film, ca şi a celorlalte, este chiar istoria, cu forţa ei de pecete asupra destinelor omeneşti. Istoria ca eveniment, dar şi ca timp anume, care naşte oameni anume, situaţii anume. Ilegalistul din *Liniştea din adâncuri*, cel din *Serata* şi din *Pe malul stâng al Dunării albastre*, feciorul-sfetnic fals din *Liniştea...* şi cel sincer „fals“ din *Pe malul stâng...* Lumea snoabă din *Serata* şi rudele snoabe din *Pe malul stâng...* Dezrădăcinatul Andrei din *Trecătoarele iubiri*, dezrădăcinatul Voinea din *Liniştea din adâncuri*, şi viitoarea dezrădăcinată, fetiţa care îşi părăseşte locurile natale ducând cu ea, în chip de pavăză şi blazon, portretul mamei.

Firele care leagă „fenomenele de bază“ din filmele Malvinei Urşianu răzbat până la suprafaţa lor. Secvenţe întregi din *Pe malul stâng...* cheamă în memorie secvenţe-surori din filmele anterioare.

Eva Sîrbu
Cinema, nr. 10/1983

***

Prin filmul *O lumină la etajul zece* (noiembrie 1984) Malvina Urşianu prelungeşte povestea *Giocondei fără surâs*. Eroina, acuzată pe nedrept (de „sabotaj economic“) îşi câştigă, după cinci ani de recluziune, dreptul la viaţă, se trezeşte dint-un vis urât. În rolul principal, Irina Petrescu, cu părul albit pe la tâmple, dă o replică, peste ani, rolurilor sale din *Valurile Dunării*, din *Duminică la ora şase*, portretizând un personaj dramatic care îşi redescoperă seninul, încrederea, devenirea aceasta fiind învestită cu fiorul unor profunde adevăruri omeneşti.

Călin Căliman
Istoria filmului românesc 1897–2000
Editura Fundaţiei Culturale Române, 2000

***

O siluetă gracilă într-un imens spaţiu asfaltat — curtea unui combinat industrial — fundal care nu o depersonalizează ci dimpotrivă, o face de neconfundat, o decupează frumoasă şi uşure ca un semn grafic. Aşa arăta Irina Petrescu atunci când, la comanda „motor“, străbătea curtea fabricii cu pas sigur, uşor înfrigurată, ridicându-şi gulerul paltonului, privind curioasă în jur, curiozitatea omului care a mai trecut odată pe aici şi acum vrea să înregistreze schimbările. Aşa arăta şi în cadrele următoare, de data aceasta pierdută în valul de oameni care se grăbeau să intre în schimb. Îi priveşte cu duioşie, cu o bucurie ciudată, pe care nu o înţeleg în deplinătatea semnificaţiilor ei. (...) Personajul interpretat de Irina Petrescu, o ingineră, se întoarce după o absenţă îndelungată în acelaşi colectiv de muncă pe care a fost nevoită

să-l părăsească cu ani în urmă. Atunci, motivele privării de libertate nu au fost prea clare — oameni pentru care adevărul e altul în funcție de clipă, reaua-voință a unora, lașitatea altora, greșelile epocii. În închisoare, a pierdut și pletele ei ca razele soarelui. Acum, în prezentul filmului, când are părul scurt și albit la tâmple, lucrurile s-au limpezit, cineva va plăti pentru eroarea comisă. S-au clarificat lucrurile, dar cu ce preț?

Roxana Pană
Cinema, nr. 4/1984

***

Noul film al Malvinei Urșianu continuă subiectul celui precedent, *Pe malul stâng al Dunării albastre*. Din punct de vedere tematic și, mai ales, stilistic, *Figuranții* reprezintă o formulă lărgită de reevaluare a unui univers propriu cineastei. Pretextul acestei acroșări îl reprezintă turnarea unui film (cineva amintea de momentul *Seratei*), pentru care se caută figuranți de epocă. (...) Peste lumea în degringoladă a foștilor miniștri, generali, ambasadori, tăvălugul istoriei trece cu o anumită nonșalanță în filmul Malvinei Urșianu, sau poate cu o conștiință activă dar cam histrionică a perspectivei, ceea ce face să surprindem tușa parodică, pe alocuri apăsată. În contrast cu spectacolul lesnicios al foștilor, se manifestă reprezentanții noii vieți. Ca de obicei, sau mai exact, ca în alte filme ale regizoarei, personajul principal — asupra căruia se exercită mecanismul dramaturgic — denotă o bivalență prin sine dramatică. Leonora, de pildă, se trage dintr-o familie de foști, fiind crescută și educată în spiritul vremurilor în schimbare, devenind protagonista acestora. O imensă energie morală e de presupus a se consuma, pentru a face din victima de ieri (este exmatriculată din cauza dosarului, continuând, după aceea, preocupările muzicale în afara Conservatorului) un om cu picioarele pe pământ, rezistând atât cât să poată trăi și să se intergreze mersului societății, fără patimi și mânii ascunse.

Ioan Lazăr
România literară, nr. 44 /1987

***

Până să înţeleg că eroina acestui film (*n.n. — Figuranţii*) este ea însăşi flautistă, mă întrebam într-una pentru ce a fost nevoie de un consilier muzical în persoana flautistului Virgil Frâncu, atâta vreme cât figurează pe genericul peliculei şi un semnatar al muzicii, în persoana clarinetistului, dirijorului (aici la pupitrul propriei sale formaţii, Quodlibet musicum) şi — iată — a compozitorului Aurelian Octav Popa. Or, dacă actriţa Mariana Buruiană reuşeşte veritabila performanţă de a fi credibilă şi în maniera firească în care, pretutindeni şi mereu poartă sub braţ cutia cu flautul, şi în felul în care cântă la acest instrument (chiar şi în prim-planuri, producând — nespecialiştilor, desigur — iluzia realităţii) şi în modul în care trăieşte, în închipuire, actul interpretării instrumentale (într-o superbă scenă — cea mai frumoasă, mai adevărată, mai sensibilă şi mai emoţionantă din întreg filmul, după părerea mea — unde sublimul muzicii contrapunctează, astfel, prozaica operaţie a lipitului pungilor de hârie), aceasta se datorează, incontestabil, faptului că talentul său a fost îndrumat, aici, nu numai de acea mare regizoare care este Malvina Urşianu, ci şi de acest mare flautist şi pedagog care este Virgil Frâncu. De ce ţi-e teamă — e întrebată Leonora înaintea primului său concert pentru muncitori — doar ei tot nu se pricep. Răspunsul său — „Tocmai de aceea, înseamnă că vor lua de bună ceea ce le cânt eu“ —, expresie a unui nobil principiu de etică artistică rezumă, totodată, situaţia în care se află însăşi muzica filmului, în faţa uriaşei mase de spectatori care o receptează.

Luminiţa Vartolomei
Cinema, nr. 11/1987

***

...*Aici nu mai locuieşte nimeni* are un rol determinant, decisiv, în definitivarea unei filmografii exemplare. Cine sunt personajele acestui film „concluziv“? O arhitectă, Nora (Tamara Creţulescu, cu adâncimi sufleteşti tulburătoare), rămasă fără punct de sprijin



Mariana Buruiană (Figuranții) *pare că a cântat de când lumea la flaut.*

în labirintul tranziției, printre blocurile ei neterminate, după o viață chinuită în „epoca de aur“ (când, părăsită de tatăl fetiței, care a părăsit și țara, a avut mult de suferit). Fiica ei, Rita (Tania Popa, expansivă) cu inconștiența vârstei de tranziție, trece prin viață cu o dezinvoltură perfectă și suspectă, plutirea ei fiind ca un vis care pregătește „trezirea la realitate“. Mai este „domnul de la Paris“, tatăl Ritei (Valeriu Popescu), întors în țară după o lungă absență. Mai sunt în film „babele de pe Știrbei Vodă“, mătușe falnice odinioară, ajunse niște epave umane, al căror orizont rămâne coada matinală la lapte sau un „logodnic“ de acum câteva decenii, la Paris, care nu mai apucă ziua revederii (personaje de neuitat, portretizate de Sanda Toma, Ileana Stana Ionescu, Maria Rotaru). Toate personajele au rădăcini în creația anterioară a regizoarei: arhitecta este o altă *Giocondă fără surâs*, personajul Ritei preia — cu alt semn — tabloul de familie din *Pe malul stâng al Dunării albastre* spre a-l purta spre alt viitor, „domnul de la Paris“ ascunde în priviri ne-trecătoare iubiri de țară iar mătușile decrepite — cu destinul lor tragic sau luminat de raza unei speranțe — sunt „figuranții“ din urmă cu zece ani. În prezentul tuturor posibilităților pe care îl schițează filmul Malvinei Urșianu din 1995, mor, de fapt, două lumi: moare lumea iluzorie și falsă a „epocii de aur“ cu moștenirile ei necruțătoare din oameni, agonizează și mor (biologic) generațiile sacrificate sub tăvălugul erei comuniste. Malvina Urșianu înfățișează toate aceste sfârșituri — unele teribil de triste, altele tragi-comice, altele pur și simplu teribile — într-un film de tăceri, de înmărmuriri, de ruine. Dar fiecare tăcere, fiecare ruină, fiecare înmărmurire — din oameni, din frumoasele case boierești de altădată, părăginite și părăsite, din scheletele arhitectonice ca niște cranii imense cu orbite înspăimântătoare — fiecare ruină, fiecare înmărmurire, fiecare tăcere ascunde un strigăt, pregătesc disperatul gest tragic din final.

Călin Căliman
Istoria filmului românesc 1897–2000
Editura Fundației Culturale Române

***

S-ar putea ca remarca lui Michelangelo devenită loc comun (mai exact bun comun) să-i fi determinat Malvinei Urşianu hotărârea de a încredinţa ecranului povestea unei doctoriţe oculiste (*Ce lume veselă...*). Prima secvenţă devine, astfel, emblematică. În cadru, microscopul de specialitate, iar de o parte şi de alta, protagoniştii: „Cele două chipuri, al femeii şi al bărbatului, se află într-o intimitate periculoasă." Ea — o femeie matură şi echilibrată, pe care viaţa a învăţat-o să fie cinică şi circumspectă, egoistă şi calculată, foarte severă cu ea însăşi, în primul rând. El — un tânăr artist vanitos care n-a răzbit uşor şi înţelege să profite de ceea ce viaţa îi oferă fără să se implice sentimental, preocupat mai mult de confortul material decât de cultura spirituală, oricum destul de precară, dacă nu chiar rudimentară. Desigur, aceste pseudofişe clinice se definesc abia la sfârşit, când fiecare îşi va continua traiectoria individuală, şi spectatorul va rămâne cu gustul amar al alienării implacabile. Interesantă este, însă, virtuozitatea prin care dialogul se derulează aproape permanent într-o notă destinsă, cu fraze aforistice, când persiflante, când şarjate. Reflecţia acidă, mereu prezentă, face ca multe replici să fie memorate căci caracterizează nu doar personajul, ci şi o stare anume, cu grad de generalitate, dacă nu universală, în orice caz naţională. (...) Asta-i lumea veselă a tranzacţiilor de tot felul, lumea asupra căreia meditează cu glas tare *raisonneur*-ul de modă veche. Cu cupluri necăsătorite sau divorţate de două–trei ori, cu bastarzi şi copii abandonaţi nu se consolidează o naţie. E o lume clădită pe valuri, pe nisipuri mişcătoare, de aici vocaţia migrării. Neamul nostru nu a avut-o, până acum. Ce-ar fi de făcut? Lumea mea nu a avut cum să mă înveţe, iar lumea în care mi-am trăit cei mai mulţi ani ai vieţii avea alte preocupări „majore". Eu mi-am făcut datoria de martir al epocii şi chiar al epocilor.

Irina Coroiu

Cotidianul (*Supliment Cultural*) 31 martie 2003

Léonard Lopez U.
Blé 52
25 rue Patrice de la Tour du Pin
75020 Paris
France

le 18 Mai 2001.

Chère Mme Malvina Ursianu,

Le cinéma est ma passion, et j'admire énormément votre personnalité et votre remarquable talent de réalisatrice. J'aime beaucoup vos films — j'ai vu 'Figuranții', 'Serata', 'O lumina la etajul 10', 'Întoarcerea lui Voda Lapusneanu' — je les trouve beaux et passionnants.

Je serais très heureux d'avoir votre autographe sur la petite carte que je vous envoie, s'il-vous-plaît !

Merci beaucoup.
Sincèrement,
Léonard L.U.

Scrisoare de la un necunoscut, spectator francez:

Dragă doamnă Malvina Urșianu

Cinematograful este pasiunea mea și vă admir enorm personalitatea, remarcabilul dv. talent de cineast. Îmi plac mult filmele dv., am văzut Figuranții, Serata, O lumină la etajul zece, Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu. *Le găsesc frumoase, pasionante. Aș fi foarte bucuros să am un autograf...*

Mulțumesc mult
Cu sinceritate,
Léonard Lopez U

***

Entuziasta afirmare a tinerilor cineaşti români (Nae Caranfil, Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Radu Muntean) a generat, în ultima vreme, luări de poziţie, unele cu accente teatrale, în care apărarea noului era neapărat însoţită de „înfierarea" vechiului. Despărţirea de trecut ar include, neapărat, în preţ sacrificarea cinematografului „de autor". Cu observaţia că prea puţini ştiu cu exactitate ce vrea să definească această sintagmă, trebuie să constatăm că ea a revenit pe buzele comentatorilor odată cu lansarea noii pelicule semnate de Malvina Urşianu, *Ce lume veselă...* Regizoarea care reprezintă strălucit filmul românesc „feminin" este, în contextul românesc, un caz rar de consecvenţă. (...) Malvina Urşianu neagă, de altfel, opinia că filmele sale nu ar face altceva decât să-i povestească propria biografie. Ele înregistrează, însă, cu sinceritate, părerile sale privind schimbările din România ultimelor şase decenii, impresiile personale lăsate de nişte destine accidentate sau sacrificate de „mersul istoriei". Poveştile sale, care au, d obicei, în centru, puternice personaje feminine, surprind seism sufleteşti provocate, de regulă, de schimbările sociale. Refuz compromisului, opţiunea morală, despărţirea de trecut sunt teme care revin, însoţite de variaţiuni, film după film. De fapt, opera Malvinei Urşianu se suprapune perfect peste definiţia cinematografului de „autor", formulată de celebrul Gilles Jacob: „o reţea organizată de teme, obsesii, motive". Nu se abate de la programul estetic şi moral al regizoarei nici recentul său film *Ce lume veselă...*, o poveste plasată în nesfârşita noastră tranziţie, despre o femeie singură a cărei încercare târzie de recuperare a fericirii poate fi considerată, până la urmă, o reuşită. O peliculă „de cameră", perfect adaptată stilistic austerelor mijloace financiare ale cinematografului nostru. Simplitatea structurii narative e întărită valoric de precizia frazei cinematografice, de siguranţa articulării sale şi de capacitatea autoarei de a include, în relatarea unor „mici întâmplări" observaţii percutante despre societatea românească de astăzi. (...) Într-o lume cu multe greutăţi şi multe frustrări, fiecare are parte, de fapt, de mici fragmente de fericire, pe


„Tamara Crețulescu are un chip și o inteligență care te inspiră“ va spune cineasta despre protagonista filmelor Aici nu mai locuiește nimeni *și* Ce lume veselă...

care le apreciază, fiecare, după cât îl ajută înțelepciunea. În jurul doctoriței, eroină luminoasă și atașantă, interpretată de Tamara Crețulescu, gravitează personaje aflate în relații diferite cu lumea de azi: superadaptata Bigi, mereu în căutarea unui partener care să o ducă departe de România, arabul Ali, atât de bine împământenit în România încât își cumpără și un nume de origine aristocratică, sau unchiul Alexandru Șerban, perpetua victimă a istoriei, perdant și la instaurarea comunismului, și la re-instaurarea capitalismului. Acest personaj emblematic, interpretat cu farmec crepuscular de Ion Niciu, e *raisonneur*-ul peliculei: nu întâmplător el este cel care rostește, cu sarcasm, replica devenită titlu, *Ce lume veselă...* (...) În pasajele legate de acest personaj regizoarea își dă măsura în puterea de a se exprima eliptic și sugestiv, ca în scena mutării cu macaraua a mobilelor-stil ale bătrânului, pereche cu scena coborârii sicriului cu cadavrul său, pe aceeași cale. Câteva minute de cinema de mare clasă, vorbind fără menajamente despre sfârșitul unei lumi și al unui sistem de valori.

Dana Duma

Caiete Critice, nr. 1–2/2003

***

După o lungă absență, dar cu o forță creatoare ieșită din comun și cu o consecvență (problematică, de viziune, de stil) exemplare, Malvina Urșianu revine în creația noastră cinematografică

şi pe ecrane. *Ce lume veselă...*, un film de actualiate, deopotrivă scris şi regizat (ca şi precedentele) de Malvina Urşianu, încheie o tetralogie (*Pe malul stâng al Dunării albastre, Figuranţii, Aici nu mai locuieşte nimeni*) despre societatea românească pe parcursul ultimei jumătăţi de veac. Şi aici este surprinsă falia dintre lumea veche, un fel de „ultimii Arnoteni", expropriaţi, persecutaţi politic, arestaţi de comunişti iar acum momiţi şi jefuiţi (de averile ce le-au fost, eventual, retrocedate) de către arivişti de tip nou (Dinu Păturică este aici un arab fălcos şi cu ochi de pasăre răpitoare). Firul epic cel mai consistent are, în prim-plan, şi o altă înfruntare decât cea cu timpurile: lupta, oarecum contracronometru, cu timpul ca limită biologică. Fiindcă aici, o femeie deosebită şi cu personalitate (ca atâtea alte personaje ce reţin atenţia Malvinei Urşianu) doctoriţă oftalmolog, profesor universitar, reuşeşte să conducă la un final neaşteptat şi fericit melancolica ei întâlnire cu un pictor cu mult mai tânăr decât ea. O revanşă strict personală. Doctoriţa Maria Şerban a dat o şansă excepţională talentului Tamarei Creţulescu, actriţa Naţionalului, de autentică inteligenţă, cultură şi prestanţă, impunându-se printr-un joc expresiv, de mare subtilitate a tonului şi atitudinilor fin distanţate, reflexive, ironice şi chiar autoironice.

Natalia Stancu
Curierul naţional, 15–16 martie 2003

***

Ce lume veselă... este titlul celui mai recent film semnat de Malvina Urşianu. Pentru mai tinerii noştri cititori, să spunem că Malvina Urşianu reprezintă una dintre marile valori ale filmului românesc, că filmele ei, mai toate, au stârnit admiraţia publicului cinefil şi — în parte — elogiile criticilor, chiar şi ale celor foarte pretenţioşi. Filmele ei, mai toate, au primit, de-a lungul anilor, premii importante din partea Uniunii Cineaştilor — nu numai la categoria „regie" ci şi la alte componente ale operei artistice care se cheamă „film". Malvina Urşianu este, poate, cea mai importantă realizatoare într-un domeniu foarte specios şi foarte pretenţios care se cheamă „film de autor". (...) Ultimul în dată este *Ce lume*

veselă... Filmul se constituie într-o „felie" reprezentativă a societății românești, văzută în lumina actualității imediate. Personajele aparțin diverselor straturi sociale — o doctoriță asprită de viață, un tânăr pictor frumos, boem, nonșalant, conștient de farmecul lui de golan... inocent, care se joacă cu sentimentele victimelor așa cum se joacă de-a culorile; o tânără domnișoară frivolă, semidoctă, ahtiată după bani, după cuceriri cât mai fructuoase, nici prostituată, dar nici ușă de biserică, pentru care școala înseamnă strada sau barul de noapte. Întâlnim și tipul bătrânului boier resemnat în fața tăvălugului de vulgaritate, de cinism, de dorință de înavuțire cu orice preț, pe care l-a adus peste noi tranziția și care a distrus și distruge multe, multe destine, ba chiar și multe vieți, la propriu. Bătrânul își acceptă soarta parcă fără să crâcnească, chiar și atunci când un parvenit — în cazul ăsta un tip cu accent străin și cu aspect arăbesc — îi cumpără pe nimic reședința și pământul pe care bătrânul domn își petrecuse copilăria. Dezolant, derizoriu, în derâdere, iată vorbe care-ți vin în minte pe măsură ce privești, cutremurat, scene din acest film.

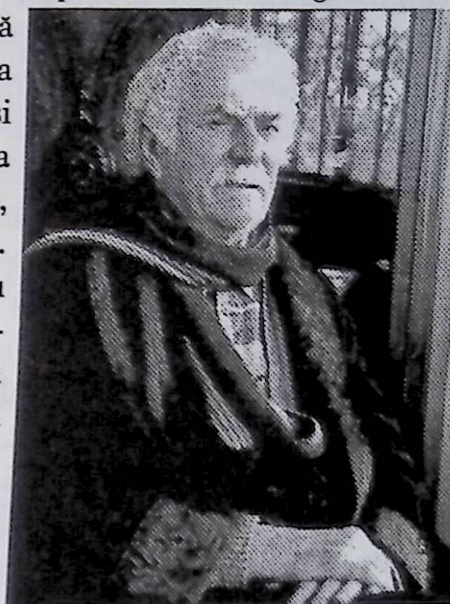
Silvia Kerim

Formula As, 30 martie 2003

***

Fascinantă personalitate această mereu tânără regizoare numită Malvina Urșianu! Pe cât de arțăgos tranșantă este în dialogul cu criticii de film, pe atât de olimpian senină se arată în transpunerea cinematografică a unor adevăruri devastatoare. *Ce lume veselă*... este creația cu care își încheie tetralogia începută cu *Pe malul stâng al Dunării albastre* și continuată cu *Figuranții* și *Aici nu mai locuiește nimeni.* Vocea singulară a Malvinei Urșianu se face din nou auzită (chiar ni se făcuse dor) propunând, de data aceasta, o panoramă tragic-ironică a interminabilei tranziții (economice și morale) din care nu se știe cât de vii vom scăpa. Genericul conține un motto care dezvoltă titlul filmului: „Ce veselă trecere, ce tristă petrecere". În rolul principal: lumea halucinantă care rănește și pervertește. Maria (Tamara Crețulescu) este

medic oftalmolog. Eleganţa, rafinamentul, discreţia cu care supravieţuieşte într-un univers total potrivnic atestă originea aristocratică a acestei femei ajunsă cu melancolie la maturitatea deplină. (...) Cine va câştiga şi cine va pierde din mişcarea browniană rămâne de văzut, mai spre sfârşitul filmului. Cert este că Malvina Urşianu reuşeşte din nou să ne propună o galerie de personaje întru totul viabile, imagini metaforă care te seacă la inimă, şi o atmosferă impecabil transpusă cinematografic.



Ion Niciu, un maestru al rolurilor secundare. Aici — în Ce lume veselă..

Gabriela Hurezean
Naţional, 20 martie 2003

***

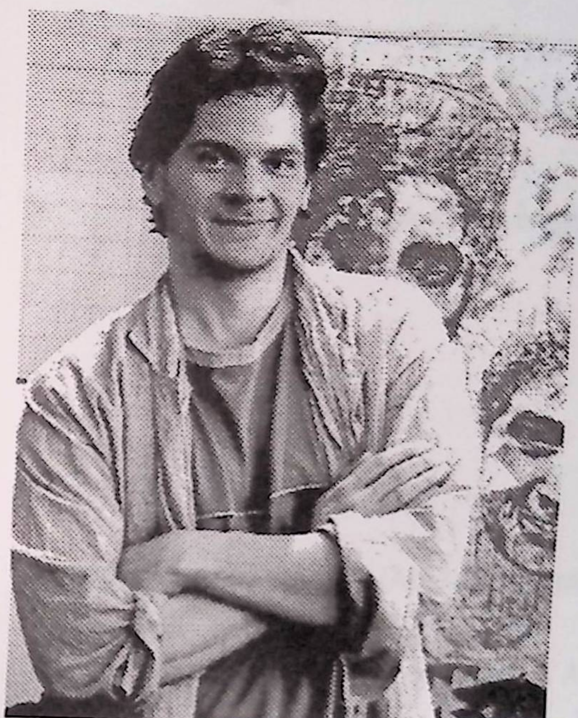
În contextul actual, de sărăcie şi de lentoare a ritmului de producţie cinematografică, simpla existenţă a unui film românesc — şi încă a unuia ca acesta, realizat cu profesionalism, de o companie privată, Ager Film — e o performanţă. O performanţă e şi faptul că o regizoare ca Malvina Urşianu a reuşit să facă acest film, rămânând consecventă cu sine însăşi. Problema care se pune, însă, cu toată sinceritatea, ar suna aşa: „Vă place Malvina Urşianu?" Dacă da, o să vă placă şi acest film (*n.n. — Ce lume veselă...*) Dacă nu, nu. În ceea ce mă priveşte, îmi recunosc alergia la „stilul Malvinei Urşianu" şi îmi asum incapacitatea de a-mi depăşi o anume incompatibilitate cu acest stil.

Eugenia Vodă
România literară, nr.12/2003

***

Un eveniment fericit al precarei şi firesc neomogenei noastre cinematografii este ultimul film al Malvinei Urşianu *Ce lume veselă...* Fericit, pentru că, prin calitate, se opune precarităţii şi, prin continuitate stilistică, neomogenităţii care fracturează hazardat şi, adesea, neinspirat, atâtea filmografii româneşti. Finalizând tetralogia începută în 1983 cu *Pe malul stâng al Dunării albastre*, continuată cu *Figuranţii* (1987), şi *Aici nu mai locuieşte nimeni* (1995), *Ce lume veselă...*, produs de studioul Ager Film, se înscrie în seria portretelor feminine conturate pe tablouri de epocă, tablouri vivante şi cizelate într-o galerie de personaje călinesciene. Cineast cu o privire de anvergură, lucidă şi analitică asupra peisajului uman al epocii sale, Malvina Urşianu este preocupată de devenire, de fractura iremediabilă dintre generaţii şi, în acelaşi timp, de trista figurare în istorie a personalităţilor de valoare, al căror credo nu concordă cu comandamentele epocii. Este adevărat, de la primul său film, *Gioconda fără surâs* (1968) şi *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* (1980), comandamentele s-au schimbat odată cu vremurile, dar nu şi moravurile, nu şi oportunismele căţărate mereu pe cele mai aprige valuri ale momentului. Duşmană a duplicităţii şi compromisurilor, Malvina Urşianu se autodefineşte artistic într-o galerie de personaje-*raisonneur* retrase în carapacele lor, a căror dinamică interioară urmăreşte tocmai fluxurile şi refluxurile unor personalităţi retractile, evadate temporar din siguranţa propriului univers, pentru salvagardarea eului.

Elena Dulgheru
Luceafărul, nr.11/2003



Pentru prima oară în familia actorilor Malvinei Urşianu:
Florin Piersic jr. şi Ilinca Goia (Ce lume veselă...)



Repere biografice

1927 — Malvina Urșianu (Anghel) s-a născut la 19 iunie, în comuna Gușoieni din județul Vâlcea.

1944–1948 — Studii de Drept și Istoria Artei.

Cursul experimental de cinema al regizorului Jean Georgescu.

1949–1953 — asistent de regie: documentarele *Pădurea*, *Petrolul* de Jean Georgescu; lung metrajele de ficțiune *În sat la noi* (Victor Iliu și Jean Georgescu), *Mitrea Cocor* (Victor Iliu și Marietta Sadova), *Nepoții gornistului* (Dinu Negreanu) .

1953–1954 — regizor secund: *Directorul nostru* (Jean Georgescu), *Alarmă în munți* (Dinu Negreanu).

1956 — Încercare de debut cu *Bijuterii de familie* (scenariu și regie) după Petru Dumitriu.

— Înlăturată din producție pentru „interpretare dușmănoasă".

1958 — A doua tentativă de a debuta, cu *Vântul de martie* (scenariu și regie), tot după Petru Dumitriu.

— Exclusă din cinematografie pentru „sabotaj ideologic".

1958–1959 — Punere sub urmărire, anchetare și detenție la închisoarea Uranus. Eliberată după câteva luni din lipsă de probe.

1967 — revine pe platouri cu *Gioconda fără surâs*.

1967–2003 — va semna scenariul și regia a zece filme.

Filmografie

Gioconda fără surâs (1968)

Scenariul şi regia: Malvina Urşianu
Imaginea: Nicolae Girardi
Montajul: Lucia Anton
Muzica: Richard Oschanitzky
Decorurile: arh. Nicolae Drăgan.
Costumele: Dimitrie Ivancenco
Sunet: ing. Oscar Coman
Cu: Silvia Popovici, Ion Marinescu, Gheorghe Cozorici, Lucia Mureşan, Nicolae Radu, Florian Pittiş, Maria Cumbari, Costel Rădulescu

***

Serata (1971)

Scenariul şi regia: Malvina Urşianu
Imaginea: Nicolae Girardi
Montajul: Lucia Anton
Muzica: Richard Oschanitzky
Decorurile şi costumele: arh. Nicolae Drăgan
Sunetul: ing.Bujor Suru
Cu: George Motoi, György Kovács, Cornel Coman, Alexandru Drăgan, Mihai Pălădescu, Silvia Popovici, Ion Roxin, Silvia Ghelan, Mihaela Juvara, Gilda Marinescu, Lucia Mureşan, Tanţi Cocea, Virginica Romanovsky, Ion Finteşteanu

Premiul ACIN pentru regie

***

Trecătoarele iubiri (1974)

Scenariul şi regia: Malvina Urşianu
Imaginea: Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer
Montajul: Lucia Anton
Muzica: Tiberiu Olah
Decorurile şi costumele: arh. Adriana Păun
Sunetul: ing. A. Salamanian

Cu: George Motoi, Silvia Popovici, Gina Patrichi, Cornel Coman, Nina Costa, Mihai Pălădescu, Beate Fredanov, Emilia Dobrin
Marele premiu ACIN
Premiu ACIN pentru interpretare masculină — George Motoi

***

Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu *(1980)*

Scenariul şi regia: *Malvina Urşianu*
Imaginea: Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer
Montajul: Margareta Anescu
Muzica: Anatol Vieru
Decorurile: arh. Adriana Păun
Montajul: Margareta Anescu
Sunetul: ing. A. Salamanian
Cu: George Motoi, Silvia Popovici, Valeriu Paraschiv, Cornel Coman, Eugenia Bosânceanu, Melania Ursu, Silvia Ghelan, Eusebiu Ştefănescu, Ion Niciu, Dan Nuţu, Florina Luican, Lucia Mureşan, Dorel Vişan, Daniel Bucurescu
Marele premiu ACIN

Premiul ACIN pentru interpretarea unui rol secundar feminin — Melania Ursu

***

Liniştea din adîncuri (1982)

Scenariul şi regia: Malvina Urşianu
Imaginea: Alexandru Întorsureanu
Montajul: Adina Georgescu-Obrocea
Muzica: Răzvan Cernat
Decorurile şi costumele: arh. Geta Solomon
Sunetul: ing. Silviu Camil
Cu: George Motoi, Gina Patrichi, Emanoil Petruţ, Daniel Tomescu, Valeriu Paraschiv, Valentin Plătăreanu, Maria Rotaru, Lucia Mureşan, Eusebiu Ştefănescu, Costel Constantin, Corneliu Revent, Eugenia Bosînceanu

Premiul ACIN pentru montaj: Adina Georgescu-Obrocea

***

Pe malul stâng al Dunării albastre (1983)

Scenariul şi regia: Malvina Urşianu
Imaginea: Vivi Drăgan Vasile
Decorurile: arh. Marcel Bogos, Guţă Ştirbu
Costumele: Oltea Ionescu
Montajul: Adina Georgescu-Obrocea
Sunetul: ing. A. Salamanian
Cu: Gina Patrichi, Gheorghe Dinică, George Constantin, Stela Popescu, Valeriu Paraschiv, Mimi Enăceanu, Geo Saizescu Marioara Sterian, Mirela Gorea, Maria Rotaru, Emilia Dobrin, Ion Niciu, Ileana Stana Ionescu, Virgil Ogăşanu, Dana Felicia Simion

Premiul special al juriului ACIN
Premiul ACIN pentru scenariu
Premul ACIN pentru interpretare feminină — Gina Patrichi
Premiul pentru regie la Festivalul de la Costineşti

***

O lumină la etajul zece (1984)

Scenariul şi regia: Malvina Urşianu
Imaginea: Sorin Ilieşiu
Muzica: Vasile Şirli
Decorurile: Nicolae Ularu
Costumele: Oltea Ionescu
Sunetul: ing. Andrei Papp
Montajul: Adina Georgescu-Obrocea
Cu: Irina Petrescu, Gheorghe Dinică, Mircea Diaconu, Rodica Mureşan, Florina Luican, Ion Niciu, Valeriu Paraschiv, Eusebiu Ştefănescu, Cornel Revent, Ana Ciobanu, Viorel Comănici, Marius Pepino, Andrei Ionescu

Premiul ACIN pentru interpretare feminină — Irina Petrescu

***

Figuranții (1987)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu
Imaginea: Alexandru Întorsureanu, Sorin Ilieșiu
Montajul: Adina Georgescu-Obrocea
Muzica: Aurelian Octav-Popa
Decorurile: arh. Marcel Bogos
Costumele: Maria Malița
Coloana sonoră: ing. Andrei Papp
Cu: Mariana Buruiană, Gina Patrichi, Gheorghe Dinică, George Constantin, Stela Popescu, Daniel Tomescu, Valeriu Paraschiv, Maria Rotaru, Emilia Dobrin, Sanda Toma, Gilda Marinescu, Simona Bondoc, Teodor Danetti, Ioana Ciomârtan, Wilhelmina Câta, Eusebiu Ștefănescu, Ion Niciu

Premiul ACIN pentru regie
Premiul ACIN pentru interpretare feminină — Mariana Buruiană
Premiul ACIN pentru scenografie — Marcel Bogos
Premiul pentru regie la Festivalul de la Costinești

***

Aici nu mai locuiește nimeni (1995, producție TVR Cinema)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu
Imaginea: Liviu Pojoni
Montajul: Adina Georgescu-Obrocea
Decorurile: Lucian Nicolau
Costumele: Ileana Oroveanu
Cu: Tamara Crețulescu, Tania Popa, Valeriu Popescu, Ileana Stana Ionescu, Sanda Toma, Ion Niciu, Maria Rotaru, Olga Bucătaru, Jean Herdan
Premiul special al juriului UCIN
Premiul APTR (Asociația Profesioniștilor din Televiziunea Română)
Premiul UCIN pentru interpretarea
unui rol principal feminin — Tania Popa
Premiul UCIN pentru interpretarea
unui rol secundar feminin — Ileana Stana Ionescu

***

Ce lume veselă...

(2003, o producție Ager Film, realizat cu sprijinul CNC)

Scenariul și regia: Malvina Urșianu
Imaginea și camera: Doru Mitran
Montajul: Melania Oproiu
Muzica: Petru Mărgineanu
Scenografia și costumele: Ana-Maria Ioneci
Sunetul: Vadim Stavăr, Vasile Luca
Cu: Tamara Crețulescu, Florin Piersic jr., Ion Niciu, Tania Popa, Eusebiu Ștefănescu, Ilinca Goia, Silviu Petcu

Premiul special al juriului UCIN 2003
Premiul UCIN pentru interpretarea unui rol secundar masculin — Ion Niciu

Cuprins

Editor: Gr. Arsene

CURTEA VECHE PUBLISHING
str. arh. Ion Mincu 11, București
tel.: (021)222.57.26, (021)222.47.65
redacție: 0744.554.763
distribuție: (021)222.25.36
fax: (021)223.16.88
internet: www.curteaveche.ro
e-mail: redactie@curteaveche.ro

Tipărit la S.C. TIPARG S.A.

IDEEA EUROPEANĂ

Tzvetan Todorov	Memoria răului, ispita binelui
Istvan Deak	Procese în Europa
Stanley Hoffmann	Sisiful european
Bela Vago	Umbra svasticii
Alain Dieckhoff	Națiune și rațiune de stat
Rene Girault	Identitate și conștiința europeană în secolul al XX-lea

BYBLOS

Hanna Krall	Acolo nu mai există nici un râu
Stephen Vizinczey	Elogiu femeilor mature
John Steinbeck	Scurta domnie a lui Pépin al IV-lea
Thornton Wilder	Idele lui martie
Carlos Fuentes	Jilțul vulturului
Olga Lossky	Recviem pentru un cui
Mario Vargas Llosa	Teatru
Luis Fernando Verissimo	Borges și urangutanii eterni
Luis Fernando Verissimo	Clubul îngerilor
Tomás Eloy Martínez	Zborul reginei
Vladimir Sorokin	Gheața
Michel del Castillo	Manejul spaniol
Tatiana Tolstaia	Zâtul
Andrei Kurkov	Moartea pinguinului
Victor Pelevin	Mitraliera de lut

CONSTELAȚII

Slavoj Žižek	Ați spus cumva Totalitarism?
Paul Berman	Teroare și liberalism

POVESTAȘI ROMÂNI

Anamaria Beligan	Dragostea e un trabant
Tudor Octavian	Proști, dar mulți
Teodor Mazilu	Singurătatea și diavolul cel milos
Dumitru Radu Popa	Skenzemon!
Cristian Teodorescu	Maestrul de lumini și alte povestiri
Călin Torsan	Școala de mucenici
Liviu Lucaci	Povestiri despre celălalt

ISTORIA TIMPULUI PREZENT

Rodica Chelaru	Culpe care nu se uită (convorbiri cu Cornel Burtică)
* * *	Intelectualul român față cu inacțiunea
Cristian Vasile	Între Vatican și Kremlin

Cristian Vasile	Biserica Ortodoxă Română în primul deceniu comunist (1945–1959)
Ovidiu Bozgan	Cronica unui eșec previzibil. România și Sfântul Scaun în epoca pontificatului lui Paul al VI-lea (1963–1978)
Bernard Politze	O tinerete in România
Dumitru Popescu	Cronos autodevorându-se. Aburul halucinogen al cernelii. Memorii I
Dumitru Popescu	Cronos autodevorându-se. Panorama răsturnată a mirajului politic. Memorii II

ISTORIE ȘI POLITICĂ

Const. C. Giurescu	Viața și opera lui Cuza Vodă
Dinu C. Giurescu	Cade Cortina de Fier
C. M. Lungu și I. A. Negreanu	România în jocul marilor puteri (1939–1940)
Radu Rosetti	Învățăminte din războiul în curs
Constantin Constante	Colindând prin Rusia Sovietică
Gh. Gh. Mârzescu	Fapte și impresii zilnice (1917–1918)
Ioan Lăcustă	1948–1952. Republica Populară Română
Ioan Lăcustă	Timpul iluziilor

MEMORII ȘI CORESPONDENȚĂ

Carol al II-lea	Între datorie și pasiune. Însemnări zilnice (vol. IV, V, VI)
Ion D. Sîrbu	Iarna bolnavă de cancer
Ion Brad, M. Anton	Monologuri paralele
Ioan Slavici	Primele și ultimele
Alice Botez	Cartea realităților fantastice
Grigore Trancu-Iași	Memorii politice (1921–1938)
Viorica Moisil	A fost odată… Grigore Moisil
Matila Ghyka	Curcubeie (vol. I și II)
Mircea Zaciu, Ion Brad	Dialog epistolar
Marcel-Dumitru Ciuca Narcis Ion	Carol al II-lea. Între datorie și pasiune. Însemnări zilnice, vol. I (1904–1939)

INTERVIURI

Rhea Cristina	22 de martori la Destin
Rhea Cristina	România care a dispărut
Monica Patriciu	Portrete paralele
Ion Biberi	Lumea de mâine
Zoe Iustina Martin	Izgonirea din Rai

Tita Chiper	Într-o lumină orbitoare
Nicolae Coande	Celălalt capăt

CRITICĂ LITERARĂ

Emil Manu	Generația literară a războiului
Emil Manu	Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc
Emil Manu	Reviste românești de poezie
Monica Spiridon	Eminescu — proza jurnalistică
Emil Manu	Istoria poeziei românești moderne și moderniste
Leon Volovici	Apariția scriitorului în cultura română
Daniela Zeca	Melonul domnului comisar. Repere într-o nouă poetică a romanului polițist clasic
Brîndușa Armanca	Mesajul lui Crypto. Comunicare, cod, metaforă magică în poezia românească modernă

ESEISTICĂ

Suzan Mehmet	Capital de toleranță
Suzan Mehmet	Ieri bisect
Suzan Mehmet	Eul dement
Ion Biberi	Thanatos
Suzan Mehmet	Sau nu
Adrian Cioroianu	Scrum de secol
Virgil Nemoianu	Tradiție și libertate
Călin-Andrei Mihăilescu	16–17. Renaștere, manierism, baroc
C.-A. Mihăilescu	Țară europsită
Mircea Vasilescu	Mass-comedia
Alexandru Mirescu	Mozaic dintr-un jurnal în gândirea spațială
Valentin Protopopescu	Ciorba de burtă
C.-A. Mihăilescu	Antropomorfina

Vă rugăm să trimiteți comanda dumneavoastră pe adresa:
CURTEA VECHE PUBLISHING, str. arh. Ion Mincu nr. 11, sector 1, 011356, București
sau
e-mail: distributie@curteaveche.ro; internet: www.curteaveche.ro

În copilărie, a descoperit filmul ca pe un miracol. În adolescență, a visat să-i fie aproape. În tinerețe, și-a făcut un loc în lumea cinematografului. A rămas acolo o jumătate de secol, în ciuda tuturor adversităților, a interdicțiilor. Despre toate acestea, despre destinul ei și al filmelor sale, unele ajunse în fața spectatorilor ciuntite de cenzură, despre misterul unei arte care nu încetează să o tulbure, Malvina Urșianu, una dintre cele mai importante creatoare ale cinematografului românesc, vorbește pentru prima oară în această carte.

Magda Mihăilescu

curteaveche.ro

